

16

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



قراءة المسرح المفاصر

تأليف: جان بيير وينجير

ترجمة: أ.د. حمادة إبراهيم
مركز اللغات والترجمة بالأكاديمية الفنون

مراجعة: أ.د. رفيق الصبان
أكاديمية الفنون

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

١٣



قراءة المسرح المعاصر

تأليف : جان بيير رينجير

ترجمة : أ.د. حمادة إبراهيم

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : أ.د. رفيع الصبان

أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفي
مطابع المجلس الأعلى للأثار

ترجم هذا الكتاب عن الاصل الفرنسي :

lire le Théâtre contemporain

Par

Jean- Pierre Ryngaert

NATHAN, paris, 2000

.

كلمة وزير الثقافة

عندما طالعت موضوع الندوة الرئيسة لهذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، توقفت أمام المحور الثالث من محاورها، والذي يطرح مسألة "موقع المسرح العربي في زمن " الحداثة" و"ما بعد الحداثة " فنيًا وفكريًا". وفي تصوري أنه موضوع مهم، إذ لا شك أن هذا المحور سوف يبحث حال المسرح في البلاد العربية، وعلاقته بالمجتمعات العربية في واقعها الفكري والسياسي والاجتماعي، وهل عانى المسرح العربي أزمة "حداثة" أو " ما بعد حداثة" معطلة، وكيف تبدى مشروع الحداثة في المجتمعات العربية، وهل استطاعت تلك المجتمعات أن تدمج قيم الحداثة في مسيرة تطورها، عندما تلقته من الغرب، أو كانت هناك مقاومات وعقبات، سواء أكانت جلية وصريحة وواضحة، متصدية للتغيير، أم كانت مستترة ومتخفية، انتقائية خالطة ومراوغة، وكيف كانت إسهامات مناقشات قضايا مثل : العالمية والخصوصية، والتراث والمعاصرة، والغموض والتواصل، وغير ذلك من الثنائيات، وهل ساعدت على الدفع بحركة "الحداثة" و"ما بعد الحداثة"، أو عملت على تغييبهما معًا.

إن هذا المحور سوف يثرى النقاش حول البحث عن "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" في الوطن العربي بشكل عام، وهي قضية حالة ومهمة، ستضيئها هذه الندوة بوعى يؤدي إلى تساؤل أكثر نقدًا، سعيًا نحو قراءة واقعنا، وكشف

ومواجهة الصور الزائفة، والتلفيقات، وفخاخ الأوهام، وأقنعة المراوغات، تقوينا
لكل جمود فنى أو فكرى لا يستطيع أن يحول الوعى إلى معرفة تفيير الواقع،
وتعزز تقدمنا ضد كل ارتداد.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

وصف " يورجن هابرماس" الحداثة بأنها " مشروع ولده جهد غير عادي من جانب مفكرى التنوير ، لتطوير علوم موضوعية ، وأخلاق كونية ، وقانون كونى، وفن مستقل وفقاً لمنطقها الداخلى" . أما فيما يخص تتبع تحديد بداية انبثاق الحداثة، فإن مسيرة هذا الجهد التنويرى- الذى أشار إليه هابرماس- إنما تعود إلى مطلع القرن الخامس عشر، إبان مجموعة من الأحداث التاريخية والعلمية والفكرية الفاصلة، والموصولة بتحليل جمود العقائد الكلية المطلقة، والمرتبطة بتوترات وتغييرات وصراعات جددت رؤية العالم وفقاً لأولوية المعرفة العلمية. لكن مع ذلك فإن اللافت للانتباه والدهش حقاً، هو عدم إدراك "الحداثة" لذاتها فلسفياً إلا بعد انقضاء ما يقرب من ثلاثة قرون على انبثاق تسلسل إمكاناتها عملياً، منذ بداية القرن الخامس عشر، إذ تكشف الدراسات عن فكرة الحداثة أن "هيغل" هو الرائد الأول الذى وهب لها وعيها الفلسفى بذاتها .

ويؤكد "هابرماس" أن "هيغل" كان "أول من طرح فلسفياً مسألة قطعية الحداثة مع الإيحاءات المعيارية للماضى الغريب عنها.... إلا أن الحداثة لم تطرح على نفسها مسألة العثور على ضماناتها الخاصة فى ذاتها إلا فى نهاية القرن الثامن عشر. وتبلغ هذه المسألة من الحدة بحيث يمكن لهيغل أن يتناولها

بوصفها مسألة فلسفية، لا... بل يجعل منها المسألة الأساسية لفلسفته". وقد
باشرت الفلسفة من بعده انشغالها بقضية الحداثة، سواء بمحاولة الفهم
والاستيعاب أو النقد أو الإدانة. لكن لا شك أن ثمة أهمية في إدراك حركة
الحداثة لذاتها فلسفياً، وانشغال الفلسفة عليها، إذ عزز ذلك القدرة على قراءة
المعاني المركزية العامة التي تنتظم تناقضات أحداثها في إطار سياقها، وهو ما
أنتج صياغة توجهاتها الفكرية، والتعرف على معالمها ومنطقها، وهو ما كان
بمثابة اقتحام شكّل صدمة في مواجهة مجالات الوجود الاجتماعى كافة، حيث
ارتكزت تلك التوجهات على اعتبار الماضى عبئاً يبعث على النفور، ويستلزم
ضرورة القطيعة الجذرية مع تواصل استبقاءات نماذجه، واستعدادات أصوله
ومحدداته ومبادئه، وأيضاً اعتبار الواقع أكثر إيلاماً في الحالة التي هو عليها،
وإن كان كحاضر يعد أصلاً، وفي الوقت نفسه يعد عبوراً إلى ما لا ينتهى من
المستجدات المستقبلية من الأحداث الفاصلة، والتي تنطلق من خيارات الحرية،
والإدراكات الذاتية.

في ضوء هذه المعالم والتوجهات، لا تعتبر الحداثة- إذن- أسلوبياً؛ لأنها-
ببساطة- زعزعت مفهوم الاحتذاءات والتطابقات والتماثلات مع نماذج قبلية،
بوصفها مرجعية فكرية أو فنية، ودفعت إلى التجاوز، والتخطي، والقطيعة،
والفصل، وممارسة الاستقلال، وذلك ما شكّل رهانها للابتكار الخلاق، ولكل
جديد، وقد انعكس في إبداعات حركة الحداثة وتجلياتها أدبياً وفنياً، سعى كل
مبدع إلى الوصول إلى أسلوب فردي مميز، وهو ما يتجسد واضحاً في مشقة
العثور على ما يجمع بين أى كاتبين من كتاب دراما الحداثة، مثلاً ما يجمع بين
إبسن ومترلنك، أو بين شنيتزلر وكلوديل، أو بين وايلد ولوركا، أو بين تشيخوف

ويتس، أو بين بيرانديلو وسينج، أو بين هاوبتمان وجارى، أو بين مارينتى وماياكوفسكى، أو بين بريخت والداديين، إذ وفق ما يؤكد جون فليتشر وجيمس مكفارلين، من الصعب البحث فى كتاب دراما الحداثة عن مجموعات توحد فيما بينها تحديدات صارمة وشاملة. ولا شك أن ذلك يعد تجسيداً لأهم معالم الحداثة باعتبارها استكشافاً وانفتاحاً على كل الفضاءات الفردية والاجتماعية وكل ما هو جديد.

وقد ندد النقد الحداثى بصلاية الجسد الاجتماعى، وفق إيمان بأن له صلاية الأشياء الطبيعية. كما سخر من الاعتقادات غير العقلانية، وأعلن بطلان السلطات غير المبررة، وعادى التقاليد وكل نظام قديم، وتبرم من التراث، ودعم وشدد على الحاضر الجديد خوفاً من انبعاث القديم، ومن ثم نفى كل موروثات التجربة الجمالية فنياً.

لقد ولدت الحداثة محاور صراعات على مستويات متعددة ومتنوعة، سياسياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وفكرياً، وفنياً، كما رافقتها أحداث دولية هائلة، واختل مسارها، وعانت أزمة مركبة، وتعمرت رثايتها، فأعلن بعضهم موتها، وتمسك آخرون باستمرارها، حتى اعتبر "برينو لاتور" دفاع "هابرماس" تبنياً من جديد لمشروع الحداثة، إذ يعتقد "لاتور" أن الحداثة تعد وهماً، وتحتاج إلى مراجعة. ويشخص "إيهاب حسن" العطب الذى عطل استمرارها وتواصلها فى نزوعها الذى راح يصور عالماً آلياً لا إنسانياً. ويضيف أيضاً أن التطورات التى رافقتها تحتم ضرورة إعادة دراستها لكى نميز ما استمر منها من عوامل. فهل جاءت "ما بعد الحداثة" كمنعطف أصيل لتعيد فحص الحداثة وتقويمها

ومراجعتها في تناقضاتها والتباساتها ومستغلقاتها، أو أن "ما بعد الحداثة" - كما يرى "تيرى إيجلتون" - قد "نبعت من استحالة الحداثة، وأن هذه الاستحالة هي استحالة كانت متأصلة فيها منذ البداية، وليست ضرباً من الانهيار النهائي الذي يتيح - من ثمة - لما بعد الحداثة أن تولد"، أو أن "ما بعد الحداثة" - كما يؤكد "أرنست جيلنر" - تعد "بدعة سريعة الزوال، تدين بجاذبيتها لما يتبدى عليها من الإبهام الملفز الأصيل، ولن يطول الأمر بها قبل أن تسقط في غياهب النسيان، تماماً مثلما يحدث لسواها من البدع"؟ ومع كل ما تعرضت وتعرض له "ما بعد الحداثة" من مساءلات فلسفية واتهامات مستمرة تصل إلى حد رفضها أساساً، ومع أنها تطرح على التفكير الغربي مسألة أسسه وتاريخه، وتماعى الاستمرار والسببية، والتشابه، والتكرار، وأكاذيب الجماعة، ورهانها الدائم على التنوع والتفتت، والتشظى، والاختلاف، والاختلال، والزائل، إلا أن هناك اهتماماً فكرياً وثقافياً يشكل دفعاً نحو ترسيخها. أيعنى ذلك فقدان الثقة بالحداثة وموتها حقاً، أم أنها ستجدد نفسها؟ صحيح أننا نطرح هذا العام في الدورة السادسة عشرة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وفي الندوة الرئيسية، موضوع "المسرح زمن ما بعد الحداثة"، لكن لأن الحدود بين "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" متشابكة ومتاخمة ومتداخلة من حيث تعاقبهما التاريخي، لذلك فإن المحاور الثلاثة للندوة تتساءل عن: "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" في المسرح العالمي، ثم عن: صورة التراث الشعبي والتاريخي في المسرح العالمي في زمن "الحداثة" و"ما بعد الحداثة"، وأخيراً عن: موقع المسرح العربي في زمن "الحداثة" و"ما بعد الحداثة" فنياً وفكرياً، وهو سؤال عربي بالدرجة الأولى، وإصلاحى أيضاً، يستهدف الكشف عن الحضور أو الغياب، والأسباب، ومدى تجليات الاستيعاب وجدية التفاعل والحوار.

إننا نعاود الاعتراف بالفضل والشكر للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة،
الذى حول المهرجان إلى مؤسسة مستقلة، كمؤسسة معنى لحرية الإبداع وتنوعه،
مجسداً بذلك تسيد الحرية واستمرارها فى التصدى لكل انفلاق، ومواجهة كل
انحدار إلى التقوقع والانكفاء الذى يؤدى إلى ضياع التواصل الذى هو صياغة
مستقبل الإنسانية.

أ.د/ فوزى فهمى

المؤلف جان بيير رينجير

أستاذ الدراسات المسرحية بجامعة باريس (٣) - السوريون الجديدة. وهو أيضاً مخرج ومؤلف لنصوص تتناول بالذات الأداء المسرحي والدراما تورجيات الباروكية والمعاصرة .

من مؤلفاته:

- الأداء المسرحي فى الوسط المدرسى، بروكسيل ، ١٩٩١ .
- مدخل إلى تحليل المسرح، دونود، ١٩٩١ .

كما شارك فى المؤلفات التالية:

- المسرح، بوردا، ١٩٨٠ .
- قاموس الآداب الناطقة بالفرنسية، بوردا، ١٩٨٤ .
- القاموس الموسوعى للمسرح، بوردا، ١٩٩١ .

قراءة المسرح المعاصر

هذا الكتاب يبدأ باستعراض سنوات الخمسينيات و "المسرح الحديث" الذى أثار الاضطراب فى "المشهد الإبداعي"، فلا يزال مؤلفون مثل صمويل بيكيت وأوجين يونسكو يؤثرون فى العصر الذى نعيش فيه.

ومع هذا، ففى خطهم، أو بجوار نصوصهم، ثمة مؤلفون آخرون يجربون أشكالاً أخرى. إن اختفاء "السرد الطويل"، وميلاد "دراما تورجية المقاطع"، وتفجر الفضاء والزمن، وتجدد أشكال الحوار والجدل حول وضع الشخصية، كل ذلك يفرض علاقة جديدة للقارئ مع النصوص.

ومؤلف هذا الكتاب يقدم قراءة سريعة لكبار المؤلفين المعاصرين، مثل ناتالى ساروت، وميشيل فينايه؛ وكذلك برنار مارى كولتيس، الذين يشكلون تاريخ المسرح اليوم. كما أن مختارات من النصوص النظرية والنقدية تكمل الكتاب.

لقد خصص هذا الكتاب لطلاب الآداب، والمسرح، وكذلك طلاب التمثيل، وكل من يهتم بالإبداع المسرحى المعاصر، ويجد فيه متمته.

تصدير

"ما لم يكن به شيء خفيف من التشويه، يبدو عديم الإحساس - ومن ثم فإن مخالفة القاعدة، أى غير المتوقع، أو المدحش، جزء جوهرى من سمة الجمال. فالجميل دائماً غريب."

(بودلهر)

لا يزال المسرح المعاصر موسوماً بطليعة الخمسينيات لما لهذه الحركة من تأثير جذرى، وكذلك لارتياحنا لهذه التسمية التى تشبع ميلنا إلى استعمال العناوين. بعد مضى نحو أربعين عاماً، كيف نتصور تجمعا يضم فى حزب واحد مؤلفين على هذه الدرجة من الاختلاف، مثل آداموف وبيكيت ويونسكو، دون أن نشعر بالدهشة ؟ إن العبث، والمسرح الغيبى (الميتافيزيقى)، وجانباً من المسرح السياسى، أو مسرح الاستفزاز، إن جاز التعبير، كل ذلك يجمع على معارضة، يختلف التعبير عنها، للمسرح "القديم". فكما يقول آداموف فى "الرجل والطفل" معبراً عن دهشته، وأيضاً عن سروره لكونه واحداً من مؤسسى هذه "الزمرة": "نحن ثلاثتنا من أصل أجنبى، وقد أثرنا نحن الثلاثة الاضطراب فى المسرح البرجوازى القديم"، ثم "انصاع النقاد".

وتغيرت الأزمان، ومع ذلك فالمسرح البرجوازى القديم لا بأس به. أما "الطليعة" فقد وجدت القبول فى المدارس. وها هو بيكيت يُعرض فى جميع أنحاء العالم، ويصبح "كلاسيكيا معاصرا".

ومنذ الخمسينيات، مرت الكتابة المسرحية بظروف مختلفة. واضطر المؤلفون الجدد إلى مواجهة تحديات نهاية الستينيات والشكوك التى أصابت الكتابة، ذلك

العمل المنفرد الصفوى الغامض. وقد قاوم بعضهم موجة الدعاية للغة الجسد. وآخرون سقطوا فى ساحة شرف المسرح السياسى، أو زعموا أنهم ضحايا بعض المخرجين الذين ملّوا فترة من الوقت قراءة الكلاسيكيات. وفريق ثالث اكتشف يوماً أنه غير موجود، ما دمنا نعرف جميعاً أنه "لا يوجد مؤلفون"، اللهم إلا بعض نفر من "المؤلفين الشبان" المذهولين بسبب شبابهم الدائم". وذات يوم كتب كولتيس يقول: "إن المؤلفين فى عصرنا جيدون مثل المخرجين فى عصرنا"، ولعله قال ذلك بسبب الحكم الذى يوجه إلى نصوص اليوم.

ويُدَّهش بعض المؤلفين السذج من عودة المسرح التجارى بشكل قوى. وآخرون أقل سداجة يعيشون على المنح أو الطلبات الرسمية.

ولعل أصعب ما يواجه كثيرًا من المؤلفين هو اختيارهم نوعًا من كتابة "ما بعد بيكيت"، كأنما قد سمعوا مزاعم هذا الرجل الذى ما انفك يعلن النهاية، ونهايته، ونهايتنا، ونهاية المسرح. وعلى النقيض من ذلك، فإن كتابة "ما بعد بريشت"، ذلك الأب الآخر، قد تحررت بعد استبعاد الموضوعات السياسية، وضعف الأيديولوجيات، حتى لو كانت الدراماتورجية الألمانية لا تزال تمارس تأثيرها فى بعض المؤلفين الفرنسيين، وتفتن المخرجين.

لن نحاول إقرار النظام فى مشهد مسرحى متحرك، كما أننا لن نحاول تصنيف المؤلفين الأحياء بإدراجهم فى مدارس أو فئات. وكان لا بد لنا من نقطة انطلاق؛ وجدناها فى مؤلفى الخمسينيات الذين حملوا على "الدراما تورية" القديمة. ولن نمود إليهم بصورة كاملة ما دام هناك أدب نقدى حول الموضوع، لكننا سوف نستخدمهم كمنطلق إلى التأمل والتفكير. وسوف نذكر امتدادا لهم

ودعما لتحليلنا، وعلى وجه الخصوص، المؤلفين الذين يعالجون موضوعات وأشكالاً ليست تقليدية فعلاً، وليست بأية حال جامدة في قوالب الدراماتورجية الكلاسيكية التي ظلت سائدة في فرنسا إلى ما بعد القرن التاسع عشر، وفي أغلب الأحيان حتى يومنا هذا. ومن المفهوم أننا لن نعتمد إلا على النصوص المنشورة. كما سنشير مجرد إشارة إلى بعض العروض التي لا تستند إلى نص درامى مستقر. كذلك سنرجع بإيجاز إلى بعض المؤلفين الأجانب للإشارة إلى تأثير واضح أو شعبية كبيرة في فرنسا، ليس لأنهم أقل أهمية؛ وإنما لأنه ينبغي أن نحترم إطار هذا الكتاب. وقد يحدث في بعض الأحيان أن نخضع لبعض مظاهر الذوق السائد (الموضة)، وهذا أمر لا بأس به. ولا بأس أيضاً أن يخرج بعض المؤلفين عن حيز بحثنا، فتلك حدود عملنا، ولعلها أيضاً حدود ذوقنا.

أولاً: الإضاءات المظلمة والاتوار المبهمة

إذا أردت أوسع تعريف للنص المسرحى الحديث والمعاصر، يمكننا أن نعود إلى عبارة "أومبرتو إيكو" الجميلة التى تصف النصوص بأنها "آلات كسولة" فى "Leclor in fabula"، ونعتبر أن المادة التى اعتمدنا عليها فى هذا الكتاب هى أكثر النصوص كسلاً. ليس بالضرورة هى أكثر النصوص تجريداً، أو أكثرها إلفازاً كما نسمع فى بعض الأحيان؛ وإنما هى بالأحرى نصوص لا تستجيب بسهولة فى عملية القراءة، وتستعصى على الإيجاز السريع المطلوب فى الصحف، وتتطلب من القارئ تعاوناً صادقاً ليتفجر المعنى.

فى مسرحية "نهاية اللعبة" لـ "صمويل بيكيت" يقول "هام" لـ "كلاف": "أليس من يرانا يظن أننا نعنى شيئاً؟". من الممكن أن نسمع هذه العبارة وسط انشراح وفزع من يطلع عليهم الآخرون، ويكادون حرفياً أن يفاجئوا بأن الآخرين ينظرون إليهم على غير حقيقتهم، أو خلاف ما يتمنون أن يكونوا. وبتعبير آخر، يخشون أن "يفسّرهم" الآخرون فى صورة الحياة التى يحيونها، وينسبون إلى أفعالهم البسيطة معانى و "أفكاراً".

إن عبارة بيكيت هذه الفكهة تعيدنا إلى تشكّكه فى الرموز، بل أكثر من ذلك، فى التأويلات التى من كل صنف، والتى يفسر بها العرض المسرحى. نحن من نحن، ونقوم بما نحن نقوم به، بهذا تغمز عيون الممثلين إذ يعبرون عن دهشتهم الزائفة بأن يفهمهم الآخرون على حقيقتهم، أى على أنهم ممثلون منهمكون فى أداء أدوار شخصيات، هذه الشخصيات، نفسها تجزع أو تبتّهج حينما يضى الآخرون معنى على "عرض الحياة" التى هم بصدد حياتها مرة

أخرى وبطريقة آلية أمام المشاهدين. هذا الأسلوب ينكر على العرض الحق أن يكون غير ما هو كائن فعلا، أى مجرد تمثيل، فى الوقت نفسه الذى يقدم فيه نفسه على هذا النحو، وحيث يُخشى أن يُنظر إليه على أنه "حقيقة" بالإسراف فى إضفاء معانٍ عليه ، أو بإعطاء معانٍ أكثر من اللازم، أو أقل من اللازم، تلك هى مشكلة القارئ فى مواجهة نصوص اليوم. فالمسرح ليس أفكارًا، ولكن هل يمكن أن يكون أفكارا فى طور الميلاد ٩. "هذه الإضاءات المظلمة وهذه الأنوار المبهمة" -على حد تعبير "فالير نوهاريننا" فى حديثه عن "رابليه" - عبارة نحب أن نكررها ونحن نعلق على النصوص. نحن نطالب للمسرح بما يحييه "كريستيان بريجون" فى نصوص "فرنسيس يونج" باعتباره "الظلمة المثلية"، التى ندرك معها أن:

"الرهان ليس تصوير المالم؛ وإنما الرد على وجوده الحقيقي بوجود كلامي"

مثل، كثافة متكافئة، متعددة المعانى وعديدة المعنى فى الوقت نفسه.

Ceux qui merdrent

نحن تقريبا بصدد برنامج قراءة، سعى من أجل مسيرة. نحن فى الوقت الذى مات فيه الطليعيون نعيد اكتشافهم. فى وقت، ليس من المستحب للكاتب فيه التدليل على لوزعية شكلية فى مقابل أن يقابل بالرفض باعتباره "غير مقروء" ومتهم بالعودة إلى الإرهاب الفكرى، حيث من الأفضل للنص ألا يخل باللغة الأكاديمية أكثر من اللازم، وأن يبدى حسن النية من أجل التواصل، حيث قد تكون الفكرة متهمة، إن لم تكن "قد تم تجاوزها"، إن هى لم تقدم نفسها بصورة نظيفة ولطيفة.

ها نحن دفعة واحدة خاضعون للتناقض الظاهري المسرحي، منقسمون بين الرغبة في فهم النصوص وتفسيرها، وعشقنا للنصوص التي تستعصى على الفهم، التي لا تفهم من أول وهلة. إن النص المسرحي لا يقلد الواقع، بل هو يعرض له تكويناً أو تشكيلاً، رداً شفها مستعداً للتطور والاستعراض فوق المنصة. بعض النصوص التي بين أيدينا تبدو غامضة، وتستعصى على القراءة. نصوص سيئة، نصوص فاشلة، أم قراء سيئون، قراء غير أكفاء، أمام أشكال من الكتابة لم تصبح بعد في المجال العام ؟

المسرح منذ نشأته يعتمد على التلاعب بين الخفى والظاهر، على الظلمة التي على حين فجأة تقدم معنى. إن العرض المسرحي، مع ما يثيره من السخرية في ذاته، يبذل أقصى جهده لإظهار العالم فوق المنصة من خلال الوسائل البدائية الخاصة بأسلوب تصنعه الأسواق، ومن خلال اللفة. هذا محقق منذ العصور الوسطى، حيث كانت عروض السيد المسيح أو شياطين جهنم تفتن المشاهدين، كما يقال. وهذه حقيقة دائمة. والأمر لم يعد كذلك تماماً اليوم، حيث هناك وسائل أخرى للعرض غير المسرح، بل أكثر "حقيقة"، وبالذات الأفلام، وأكثر "زيفاً"، فهي صور حقا، وليست دائماً صوراً حقيقية، على حد تعبير "جان-لوك جودار"

ولعل في ذلك أول سوء فهم بين الذين يكتبون للمسرح اليوم ومن يعرضونه، وبين الذين يشاهدونه. هناك فارق كبير بين المسرح كما يمارس، وبين المسرح كما يُتلقى، أو تبعاً لفكرتنا عنه. ففى المنتديات الأدبية وفى الجامعات نسمعهم دائماً يتحدثون عن الستائر الحمراء وفخامة المسرح على الطريقة الإيطالية، الوهم،

وسحر الممثل/ النجم وتأثير الشخصية، أى، وبإيجاز، مفهوم يعود إلى القرن التاسع عشر. وليس هذا خطأ. فلا يزال المسرح يعيش على ذلك، على جانبه الاستعراضى. وعند الحديث عن الكتابة المسرحية، نسمع من يتكلم عن: الحكمة، والانفراج، والمسرحية المحكمة، والمفاجأة المسرحية، بل أحياناً يتحدثون عن الوحدات الثلاث، باختصار، العلم المنقول عن النظام المدرسى التقليدى.

وهذا أيضاً ليس خطأ، فأية كتابة، حتى من يعارض منها هذا المسرح، لا يمكن أن تتجاهل من أين أتت. أشكال تحاول أن تعرض العالم من خلال قواعد لا ترجع كلها إلى أرسطو. ومع ذلك - وهنا يكمن تناقض ظاهرى آخر - فلا يمكن أن تكون هناك قطيعة جذرية مع الأشكال القديمة، أو بالأحرى، بالرغم من هذه القطيعة، فإن الرحم أو المنشأ يظل دائماً نوعاً من تبادل الحديث بين أفراد من البشر فى حضرة أفراد آخرين من البشر، تحت أنظارهم التى تخلق فضاءً، وتؤسس الروح المسرحية.

إذن، يوجد عند المؤلفين اليوم، رغبة فى الانفصال عن جمود معين من العرض المسرحى التقليدى، وهذه الأزمة، حينما تبدأ بالكتابة، تحدث خلافاً فى تقاليد العرض المتعارف عليها. إنها تحدث فراغاً بهجومها على المهارات الدرامية، وعلى الحدوتة بالضرورة.

ثانياً : خلافاً بين الكاتب والقارئ

ثمة عبارة جاهزة معروفة يسمعونها من منتجى هوليوود كتاب السيناريو الذين يلاحقونهم بأعمالهم. فهم يريدون - وسريعاً - أن يعرفوا الحكاية التي سيحكونها للجمهور "What is the Story؟"، هذا السؤال يظل السؤال الأساسي، لأن الباقي كله يتعلق بالحرفية والصناعة.

وليس بالضرورة أن يوجه مديرو المسارح هذا السؤال إلى المؤلفين الجدد، ولكنه يظل سؤالاً مضمراً في العلاقات بين المنصة والجمهور الذي يطالب بطبيعة الحال بأن "يفهم". إذن، الفهم يظل دائماً في التخيل الجماعي، فهم الحكاية، وتلخيص الموضوع، وهو ما يسميه أرسطو و"الدراما تورية" الكلاسيكية: الحدوتة، كما لو كان المعنى يعتمد في الجوهر على الحكاية المروية.

في ذلك يكمن أول خلاف أو سوء تفاهم، باعتبار أن بعض المؤلفين المعاصرين ينظرون إلى العلاقة بالحدوتة من زاوية مختلفة. فهم لا يتقدمون أنفسهم باعتبارهم رواة حكايات، بل بوصفهم كتاباً يتعاملون مع الكتابة بكل كثافتها وثقلها.

ويمكن أن نتصور أنهم على حق، أو يمتقدون كذلك، بسبب التطور الذي طرأ على البحوث النقدية في الكتابة، وعلى الطريقة التي استحدثتها البنيويون ثم السيميولوجيون حول نشاط القارئ في علاقته بالنص وبلورة المعنى، منذ "رولان بارت" وحتى "أومبرتو إيكو". ولكن ثمة معارضة شديدة، فإذا كانت عملية القراءة، من وجهة نظرية، تؤكد "عمل" القارئ الذي يتعامل مع "نصه" من خلال شبكات معنى تسمح له بالدخول في علاقة مع الكاتب، ففي الممارسة المدرسية أو الجماعية، بل في الأوساط الفنية، لا نزال أحياناً، وقبل أي نوع من الدراسة،

نسأل "ما الحكاية ؟" النص ده بيقول إيه ؟". ونحن لا يمكننا أن نتجاهل هذا السؤال فى عمل الدراما تورج، ولكننا هنا بصدد أول خلاف حول الكتاب الذين نقول عنهم إنهم "أضعفوا الحكاية"، بل أعرضوا عن كل حكاية مترابطة فى أعمالهم.

ثم يتفاهم الخلاف بمجرد أن نهتم بأسلوب المعلوماتية الذى يستعمله الكاتب. إن النموذج الكلاسيكى يعتمد على الوضوح التام فى المعلومات الخاصة بالحدوتة، التى يجب أن تكون كاملة، مترابطة ومكثفة منذ بداية النص. إن المعلوماتية الضمنية فى الكتابة من الصعب قبولها باعتبارها لعبة مع القارئ، حيث إن وضع محيّر معلوماتى لا تصل مكوناته إلا بالقطارة، بل أسوأ من ذلك، محيّر تنقصه بعض العناصر "بالضرورة" اعتماداً على أنها موجودة فى موسوعة القارئ الشخصية، وأن لعبته هى التعامل مع هذا الغياب وتفرغ الكتابة ليدخل فيها متخيّله الشخصى.

النموذجان يخسران: النموذج الكلاسيكى الخاص بالكتابة المعلوماتية والمغلقة فى النهاية، والنموذج المخزّم بشكل واسع، الخاص بنوع من الكتابة التى لا تمل تقديم نص، لكنها، إذا نجحت، تفرض "نواقصها" باعتبارها جوائز أو "مغناطيسات" تلتقط المعنى، تستثير المتخيل لإنشاء منصة المستقبل.

ونحن بصدد التعامل مع الكتابات المعاصرة، لا يمكن أن نتجنب الشك فى الخبرة، وغياب التمكن من الصنعة، بسبب عدم وجود التأكيدات والنماذج. فالكتابة المنفتحة جداً، والتى تخلو من ضفيرة سردية محكمة، ألا تخفى وراءها عجز الكاتب عن إنشاء حكاية أو قصة ؟ إن مثل هذا الشك هو ما ينتابنا أمام المصور التجريدى حينما نتساءل إذا كان يجيد "الرسم". إن عمل القراءة يكمن، على أقل تقدير، فى الدخول فى لعبة النص وقياس مقاومته.

الثالث: خمس بدايات

نحن -إذن- نقترح رحلة فى شكل مسيرة حرة من خلال خمسة نصوص معاصرة، سوف نقرأ فى كل مرة العبارات الأولى أو السطور الأولى منها. نحن بصدد نوع من الركض التجريبي نحتك فيه بالكتابات المختلفة دون أن نحددها بوصف معين، ودون أن نضع منهجا صريحا للقراءة. المداخل إلى النصوص سترد فى الفصل الثالث. أما هنا فسنبدأ بفتح المسرحيات الخمس، وهى: "الكراسى" لـ "أوجين يونسكو"، و"الورشة" لـ "جان - كلود جرومبيرج"، و"الحياة الطيبة" لـ "ميشيل دوتش"، و"أبيها المخالف" لـ "ميشيل فينافيه"، و"فى عزلة حقول القطن" لـ "بيرنار-مارى كولتيس". سنقوم بعملية قراءة سريعة مقتصرين بالضبط على الجزء المذكور. وقد تم اختيار النصوص لأنها تقدم طرائف مختلفة فى الكتابة، ولأن مؤلفيها، حتى إذا كانوا غير معروفين عند "الجمهور الكبير"، قد عُرضت أعمالهم مرات عديدة فى مسارح قومية، أو ذات أهمية قومية. سنقوم -بادئ ذى بدء- بدراسة نظام المعلوماتية، والطريقة التى يقوم عليها الحوار بين المؤلف والقارئ بالنظر إلى "موسوعة" كل منهما، محتفظين فى الذاكرة بـ "Lector in Fabula" لـ "أومبرتو إيكو". ومن البدهى أننا لن نطيل الوقوف عند المعنى؛ بل سنقتصر على بعض الملاحظات المبدئية.

مثل هذه الرحلة خلال بدايات هذه المسرحيات الخمس الحديثة توضح جيدا أنه ليس هناك حل واحد أو وحيد فى الكتابات المعاصرة. فالنصوص تعرض لنا على مستويات مختلفة من المعلوماتية، وبحيل متناقضة، دون أن نستطيع بصورة آلية أن نصنف هذه الكتابات المختلفة تبعا لجماليات معينة. وتبعا للطريقة التى

تقوم عليها العلاقة بين المؤلف والقارئ، يكون إدراكنا أفضل للطريقة التي يبنى بها النظام السردى.

١ - الكراسى

أوجين يونسكو

(قدمت أول مرة عام ١٩٥٢ : جاليمار، ١٩٥٤) .

(يرفع الستار عن شبه ظلام. الزوج المعجوز مائل من النافذة اليسرى، وقد اعتلى الكرسي الذى فى أسفلها. الزوجة المعجوز توقد مصباح الغاز. نور أخضر. تذهب وتجذب الزوج من كمه)

الزوجة:

هيا ، يا حبيبى، أغلق النافذة. فالماء الراكد كرهه الرائحة. ثم إن البعوض يدخل من النافذة.

الزوج:

دعيني فى هدوء.

الزوجة:

هيا، هيا، يا حبيبى. تعال اجلس . لا تمل بجسمك هكذا، فقد تستقط فى الماء. فأنت تعرف ما حدث للملك فرانسوا الأول. يجب أن تأخذ حذرك.

الزوج:

أمثلة أخرى من التاريخ. يا حبيبتى، لقد سئمت من التاريخ الفرنسى. أريد أن أتفرج. إن القوارب فوق الماء كالبقع أمام الشمس.

الزوجة:

لا نستطيع أن نشاهدها . لقد غابت الشمس وحلّ الليل . يا حبيبي .

الزوجة:

بقى منها ظلها .
(يميل ميلا شديداً)

الزوجة:

(تجذبه بكل قوتها)
آه، إنك تضرعني يا حبيبي، تعال أجلس . فلن تراها وهي مقبلة . لا داعى إلى ذلك . فقد هبط الليل .
(الزوج المعجوز يستسلم لها مكرها)

الزوج:

كنت أريد أن أشاهد المياه، فأنا أحبها كثيراً .

الزوجة:

كيف تستطيع ذلك، يا حبيبي ؟ إن هذا يسبب لى الدوار . آه من هذه الدار . وهذه الجزيرة لا أستطيع أن أعتاد الحياة فيها . مياه من كل ناحية . ومياه تحت النوافذ إلى مدى الأفق .
(الزوجة تسحب الزوج المعجوز ويتوجهان إلى الكرسيين المائتين فى مقدمة المنصة . الزوج يجلس بكل بساطة فوق ركبتي الزوجة المعجوز)

الزوج :

المساعة السادسة بمد الظهر، وقد هبط الليل . هل تذكرين؟ فى الماضى . لم تكن الحال كذلك، فقد كان النهار يستمر حتى التاسعة مساءً، وحتى العاشرة، بل حتى منتصف الليل .

الزوجة:

فعلًا، ما أقوى ذاكرتك!

الزوج:

لقد تغيرت الحال كثيرًا! (...)

هذه العبارات الحوارية الاثنتى عشرة الأولى تقدم عددًا كبيرًا من المعلومات للقارئ، ولكنها لأول وهلة لا يعتمد عليها، أو تبدو قليلة النفع؛ فالفضاء المسرحى مقدم عبارة عن مكان مغلق محاط بالمياه، وهو شىء عادى بالنسبة إلى جزيرة، وأقل اعتيادًا بالنسبة إلى منزل. الزمن محدد جدا، فالعجوز يعلن أن الساعة السادسة بعد الظهر، وعلى الفور ترد المقارنة، بصورة مباشرة، باستعادة الذكرى، ثم، بصورة غير مباشرة، بالإشارة إلى الفصول؛ فنحن فى الشتاء، ومثل هذا التشكيك فى المعلومات قليل الحدوث فى المسرح. والمرجعىة التاريخية الخاصة بالملك فرنسوا الأول ليست، بالبداهة، جديدة بالتصديق، فمع أن الأمر يتعلق بعادة عند الزوجة العجوز باستعراض تأكيدات المعتمدة على الذاكرة "الثقافية"، وبالنسبة إلى الزوج، الشكوى من ذلك. كذلك فإن الفعل المسرحى مبتذل، حيث الأول ينظر من النافذة، والأخرى تمنعه من ذلك.

أما العلاقات بين هاتين الشخصيتين الطاعنتين فى السن (يشير يونسكو فى البداية أن عمر الرجل ٩٥ عامًا، والمرأة ٩٤ عامًا) فهى مضطربة بسبب تصرفاتهما. فالزوجة تعامل الزوج كأنه طفل متهور، أما هو فيجلس فوق ركبتيها. كذلك فهما يتخاطبان باستخدام ألفاظ تعود إلى الطفولة، وهى تبدو غريبة فى السياق.

هذا الموقف الهزلى الذى يفاجئ زوجين عجوزين فى خصوصياتهما التى تثير السخرية يتناقض مع النهاية التى تفرض نفسها دفعة واحدة وبطريقة قاطعة. فنحن فى فصل الشتاء وآخر النهار، وفوق المياه الراكدة، ولم يتبق من الشمس سوى الظل. والموت ماثل فى الحدث (خطورة السقوط فى الماء)، وأيضاً عن طريق الإشارات إلى الروائح، وإلى النور الأخضر.

هذان الطفلان العجوزان المعزولان فى مشهد لا نهاية له ولا ضوء فيه، قد فقدوا الإشارات الزمنية التى يُعتمد عليها، أو هما يجمّلانها بالذاكرة. الانفلاق ماثل، والأفق ما كاد يعرض حتى انغلق.

إذا مارس القارئ قراءة طبيعية، ستعارضها المعلومات المتذبذبة، وغياب وحدة النص. وإذا كان الموضوع موضوع زوجين عجوزين فى انتظار الموت، فإن الحوار لا يشير إلى ذلك إلا بطريقة غير مباشرة، وبلا شفقة، بل بصورة ساخرة. إن الدوار أمام غياب الإشارات هو أحد مفاتيح الفقرة، ما دام النص يبدأ بأسلوب الانفلاق والأسى، والمسرحية تستهل بالفراغ وغياب المشروعات.

وإذا كان القارئ قد سبق له أن تردد إلى المسرح الموسوم بـ"العبثى" أو "الفيبى"، فإنه سرعان ما سيجد موضوعاً مألوفاً. أما إذا كان الوضع غير ذلك، فإنه سيواجه نظاماً معلوماتياً متناقضاً يعتمد على "البارودى" أو التقليد الساخر للدراماتورجية التقليدية.

جان - كلود جرونبرج

(عرضت عام ١٩٧٩، أكت سود بابيه، ١٩٨٥)

المشهد الأول. في التجربة (مقتطفات)

(ذات صباح باكر من عام ١٩٤٥. سيمون جالسة على طرف الطاولة.
ظهرها إلى الجمهور، تعمل. بالقرب من طاولة أخرى، تقف هيلين، ربة العمل،
تعمل أيضًا. تلقى على سيمون نظرة بين الفينة والفينة)

هيلين:

أختي أيضا، أخذوها عام ٤٣...

سيمون:

هل عادت ؟

هيلين:

كلا. كانت في الثانية والعشرين من عمرها. (صمت) كنت تعملين

لحسابك ؟

سيمون:

نعم. أنا وزوجي فقط. وفي الموسم كنا نستعين بماملة...
اضطرتت إلى بيع الماكينة الشهر الماضي. كان ينهى إلا أبيهما،
ولكن..

هيلين:

الماكينة موجودة...

سيمون:

(توافق برأسها) كان ينبغي ألا أبيهما... عرضوا على فحمًا و...

(صمت)

هيلين:

هل لديك أبناء ؟

سيمون:

نعم، ولدان.

هيلين:

كم عمرهما ؟

سيمون:

عشرة وستة.

هيلين:

القارق محقول... معنى.. هكذا يقال. أنا ليس لدى أبناء.

سيمون:

إنهما يدبران أمورهما جيدًا. الكبير يهتم بالصغير. كانا في الريف في المنطقة الحرة. حينما رجعا اضطر الكبير أن يشرح للصغير من أنا. كان الصغير يفتنى خلف الكبير ولا يريد أن يرانى. كانا يدعواننى مدام..."

من خلال الإرشادات المنصية، وهذه العبارات الحوارية الاثنتى عشرة الأولى، يقدم لنا الكاتب، ومن فوره، كمية من المعلومات المفيدة فى إنشاء الحدودة. معلومات تاريخية و"موضوعية" (١٩٤٥، المنطقة الحرة . نقص الفحم، مدهامات الشرطة)، ومعلومات تخص الشخصيتين (الزوجان، الأبناء، المهنة) وعناصر نفسانية أكثر (لحظات الصمت، إقامة علاقات بين المرأتين). المشهد له عنوان. ويمكن أن نفهم أن سيمون هى التى "فى التجربة". واضح أن السيدتين تتحدثان فى أثناء العمل. إذن، مشكلة نشاط الشخصيتين فى المشهد محسومة، وكذلك تبرير الكلام. فالحوار يأخذ شكل المحادثة التى بدأت بين سيدتين تتبادلان "بشكل طبيعى" معلومات حولهما، وهى معلومات بطبيعة الحال موجهة بشكل غير مباشر إلى القارئ الذى يستطيع، حتى من خلال حوار محدود كهذا، أن يكون لنفسه مساحة مرضية من الحدودة المبدئية. فهو يعرف أين ومتى يحدث ما يحدث. كما أنه بدأ يحصل على عناصر خاصة بسيرة الحياة، معلنة صراحة أو مستوحاة (وجود أخت لإحدى الشخصيتين، وزوج للأخرى).

المعلومات فورية وقوية، بحيث أصبح القارئ يمتلك فى "موسوعته" الشخصية كثيراً من العناصر التى تسمح له بإكمال شبكة المعلومات، بفضل قصص الاحتلال المنقولة عن طريق الذاكرة الجماعية. والكاتب يعرف ذلك، فهو لا يركز بدون فائدة، ولا يسمى العدو إلا بالإشارة إليه بـ"هم"، ضمير يعرفه القارئ. وكذلك لا يتحدث عن نظام حصص الفحم، وأسلوب الحياة الذى أصبح "عادياً" فى موقف غير عادى (الابنان فى المنطقة الحرة). وهو أيضاً لا يصوغ "دراما" بعد، لكنه يجعلنا نشعر أن لديه عناصر قوية على المستوى العاطفى التأثيرى لم تتخرط فيها الشخصيتان بصورة مؤثرة، حتى تتمكن الدراما من التطور (الأشخاص

الأعزاء المنتزعون من أسرهم. الابن الذى أصبح لا يعرف أمه). كل شيء قُدِّمَ. وقدم جيدا فى كلمات يسيرة، مع أن هناك فراغات كثيرة لكى يقوم القارئ بنصيبه من العمل، وبذلك يثار اهتمامه. هذه الفراغات، يمكننا أن نقول إنها لم تترك قط للمصادفة، إنها محددة هنا على أكمل وجه، ومن حولها معلومات يمكن أن يملأها كل شخص بدون شكوك عقيمة. إن القارئ، فى الواقع، يشعر بالارتياح لأنه أمام نص حديث، ومع ذلك فمفاتيحه معتادة لديه.

٣ - الحياة الطبية

ميشيل دوتش (تياتر أوفير، ستوك، ١٩٧٥ - ١٠ / ١٨، ١٩٨٧)

"المشهد الأول، السعادة"

طريق زراعى منحدر.

الطريق السريع فى العمق - يمضى.

سيارة R8 وأخرى بيجو قديمة.

زوج من الأزواج وطفل.

غداء فوق المشب... يمكن أن نقول (بيك نيك).

هل الأمر يتعلق بعيلة فوتوغرافية هزيلة ؟

ريما منظر سينمائى أمام خلفية لوحة مرسومة، وبخاصة كلمات:

جامدة... بعيدة... جيولوجية.

ريـمـون:

يوم جميل.

يوليوس:

أريد أن أعتقد ذلك.

مارى:

ولكننا لم نعد نسمع الطيور.

ريـمـون:

صحيح. هذه هي الحياة المصرية. لا يمكن أن نحصل على كل شيء.

أنا دائماً أقول: التقدم له إيجابياته وسلبياته. المهم أن يمشى المرء مع عصره. إما الطيور وإما الطريق السريع.

هرانسواز:

أنا...

ريـمـون:

نعم؟

هرانسواز:

أنا سمعت واحداً قبل قليل.

ريـمـون:

أنت سمعت واحداً؟

هرانسواز:

سمعت واحداً. بل أستطيع أن أقول إنه شعور.

يوليوس:

لا أعتقد. على أية حال أنا أستطيع أن أؤكد أنه لم يكن شعورًا.
هذا ما أستطيع أن أؤكد.

(وقفة)

كان طائرا بدائها منقرضاً، 'أركيوتيريكس'

ماري:

إذن، أنت سمعت طائرا آخر.

ريمون:

أركيوتيريكس ٩

البيرة.

يوليوس:

كما قلت. لقد قرأت أن هذا الطائر المشرشر اختار منذ سنوات أن
يسكن الأدغال القريبة من مفارق الطرق السريعة. يمكنك أنت
أيضاً أن تقرأ ذلك.

ماري:

الناس جميعاً قراءاتهم مختلفة.

يوليوس:

صحيح.

ماري:

بعضهم يقرأ الصحيفة نفسها دون أن يقرأ الشيء نفسه .

هذه المرة ليس لدى القارئ معلومات مباشرة حول العصر. فعنوان المشهد عام جدا بحيث لا يقدم إشارة، بل نستطيع أن نؤكد أنه لا يخلو من السخرية. لأول وهلة تفاجئ الإشارات المنصية بطابعها غير الوصفى على غير العادة. "دوتش" يتساءل ويحيل إلينا السؤال، ويقول "ربما". "انحدار" الطريق الزراعى يمكن أن يفهم بمعنيين، ويناقض الطريق السريع الذى "يمضى". هناك طريقتان لوصف دينامية الفضاءات التى تتعارض. "بيك نيك" تصحح بطريقة فكها ما تعرضه "غداء فوق العشب" من ثقافة، وتشير إلى ثقافة أخرى. كل شيء يدور حول التصوير، حول اللوحة الفوتوغرافية. "منظر سينمائى أمام خلفية مرسومة" يمكن فهمها كإشارة أداء للمسرح، ولكن أيضاً كاختيار جمالى. "وبخاصة كلمات" تعرض كل ما هو بصرى حتى الآن. المفاجأة تمهد طبعاً للطائر البدائى الذى سيرد فى الحوار.

هذه الإشارات المنصية تتساءل أكثر مما تخبر (المعلومة الوحيدة الموضوعية تتعلق بالشخصيات والسيارتين، وهى متعددة المعانى، ومن ثم "شاعرية"). الطابع الفكه يخلق نوعاً من المفاجأة، ويعرض مباشرة علاقة خاصة "تشيطة" مع القارئ، وكأنه مدعو إلى المشاركة فى عملية فك رموز ما يقوم الكاتب بكتابته.

الحوار يقدم النذر القليل من المعلومات. ويقدم سلسلة من العبارات الجاهزة فى المحادثات (كليشيهات) (من "يوم جميل" إلى "تطور" حياة "عصرية")، ويخلق نوعاً من الصورة الملونة (كرومو) لبيك نيك فى ضاحية، بما فيه البيرة. الحكاية لسه "ممسكتش" (كما يقال عن خرسانة المسلح لسه ممسكتش) بالرغم من بدء علاقات قوة فى المحادثة بين الذين يعرفون أو يزعمون ذلك والذين يأخذون بالكلام. "أنا" تنطقها فرانسواز متبوعة بـ "نعم" من ريمون، تلفت الانتباه. هذه

العبارات الخالية من المضمون تدل على أن الكلام ليس "حرًا" تمامًا، وأن نوعاً من الرقابة، من الجانب الذكوري، يتدخل في توزيعه. (في قائمة الشخصيات توصف فرانسواز بأنها زوجة ريمون).

من البدهى أن يكون الطائر البدائي (نقيض الشحرور) هو الذى يجذب الانتباه بوصفه مفاجأة مفرداتية فى سياق أقرب إلى العادية. هذه المعلومة الخاصة تبررها قراءة الصحيفة مع نوع من السخرية فى شكل إعلان من "دوتش" (ينبغى لذلك أن "نقرأ"، وبالذات "نعرف كيف نقرأ"، أن نختار ما نقرأ). لا نعرف بعد ماذا جاء يفعل هنا هذا الطائر المألوف فى أدغال مفارق الطرق السريعة، اللهم إلا أن يدفع إلى الحديث (يوليوس يساعد فرانسواز ومارى) .

القارئ لا يستطيع أن ينشئ إلا يحذر (هو مدعو إلى القراءة جيداً) فى الحوار المتعرج والمتروك للمصادفة. سيارتان وزوجان من الأزواج، وطريقان أيضاً متقابلان مثل الطائرين. حدود فى شكل عبارات حوارية نعرفها مسبقاً، أو تدفع إلى نوع من التعرف (الموقف يتعلق ببيك نيك فى الريف).

مفاجأة: هذا الطائر البدائي الذى يدور حوله صراع مصغر فى المعرفة، يمكن أن يكون نوعاً من التهديد الغامض. كل شيء طرى أملس، وكل شيء لم يعد كذلك (فتش عن الخطأ فى الحوار)، ومن قلب المألوف تخرج كلمات تدعونا إلى الانحراف.

يمكننا أن نبني أكثر، لكننا سنكون حينئذ فى مجال الفروض المطلوب من المنصة توضيحها وإنارتها، إن لم نقل حلها. ومن البدهى مع ذلك أنه لقراءة "الحياة الطيبة" لا ينبغى الاكتفاء بالظواهر؛ وإنما الانتباه لقطقات الكرومو،

للفوارق فى هذه الصورة الثابتة، هذه اللحظية بين فضاءين (القديم والجديد)،
وطائرين (المألوف والغريب)، وزمانين (الماضى والمستقبل). الشك وربما الحيرة
يرقدان وسط هذا التبادل الحوارى بين أساليب حياة. والقارئ، دون اللجوء إلى
تحليل دقيق، لن يستطيع أن يتخلص من الشعور بالعادة وبما سبقت قراءته.

٤- إيها المخالف،

ميشيل هينافيه (آرش، ١٩٧٨)

واحد

هيلين :

موجودة فى جيب معطفى

فيليب:

كلا، ولا فوق الدولاب

هيلين:

أنت لطيف

فيليب:

لأنك تركتها صمغاً ثانياً؟

هيلين:

إذن ربما نسيتهما فى السيارة

فيليب:

فى يوم من الأيام ستسرق منك

هيلين:

الم تتقدم أنت؟

فيليب:

بلى

هيلين:

لم تواتنى الشجاعة. لقد ظلت أدور عدة مرات حول مجمع
العمارات، وفى كل مرة تتمعد العملية أكثر فأكثر

فيليب:

سأذهب أنا وأركانها

هيلين:

بعد عام سيمكنك أن تحصل على التصريح

فيليب:

نعم

هيلين:

هذا بلوفر جديد؟

فيليب:

نعم

هيلين:

يا ترى من أين النقود؟

ليس هناك إشارات منصية في هذا الجزء المعلن عنه برقم فقط، لكن قائمة الشخصيات توضح أن فيليب هو ابن هيلين. هذا الحوار المقتضب والخالي من علامات الترقيم يتخذ شكل محادثة بدأت حول موضوعات كثيرة في وقت واحد. في الظاهر، نحن أمام موقف عادي. السيارة ومفاتيحها، العثور أو عدم العثور على مكان لإيقافها (هذا يحدث في باريس وفي أية مدينة كبرى)، تصريح القيادة، العمل (تقدم)، البلوفر، النقود: مشاغل عادية لأشخاص عاديين، من خلال معلومات مقدمة بالقطارة بطريقة غير مباشرة وبمهارة (فيليب في السابعة عشرة من عمره، يبحث عن عمل، ربما يسكن مع والدته. هي تملك سيارة، لعلها عائدة من العمل، تشعر بالقلق على ابنها، وما يفعله، وما يرتدى، والنقود التي معه أو التي ليست معه. على أية حال، هي التي توجه الأسئلة). ولكن كل شيء يتم بسرعة، والحوار لا يطور شيئاً، ويبدو أنه يسوّى بين الموضوعات في الاهتمام، الأمر الذي سيكون له أهيمته "درامياً" (قصة شاب عاطل؟)، وما هو أقل أهمية (هيلين أضاعت مفاتيح سيارتها).

وكما يحدث في المحادثة "الحقيقية"، الشخصيتان لا تسميان ما هو بدهى بالنسبة إليهما (المفاتيح التي ستظل "هي")، وهذا أول أسباب "فراغات" هذا الحوار، حيث لم يتم تسمية إلا ما يهم الشخصيتين، وعلى القارئ القيام بالباقي، من خلال الفوضى الظاهرية في المحادثة. يظهر مستوى آخر للمعاني إذا نحن أدخلنا عبارات الحوار (والموضوعات) في علاقة بعضها مع بعض. هيلين تبحث عن مكان (لسيارتها)، أو بالأحرى لم تجد مكاناً. هيلين تتوقع أن يجد ابنها مكاناً (هل تتقدم؟) وإذا هو لا يقدم الإجابة، فهو مستعد للبحث عن مكان (للسيارة)، ولو أن هذا يزداد صعوبة شيئاً فشيئاً. هيلين "دارت" بالسيارة، "ولم تواتها

الشجاعة" إلا لوقوف "صف ثان". و"نعم" التي سمعت مرارًا تقييم جدارًا أمام موقفها الحقيقي (هل سيكون هو أيضاً "صفًا ثانيًا"؟). فيليب هو الذى يقلق من سرقة العبارة المحتملة، لكن هيلين هى التى تسأل من أين النقود للبلوفر الجديد (مستعار، مسروق؟). هيلين معها تصريح، أما فيليب فلا (ما نوع التصريح الذى يحتاج إليه؟) هيلين تفقد المفاتيح. فيليب يحصرها فى مكان محدد وهو مستعد للعثور على مكان للسيارة.

وهكذا يستقيم المعنى لو أن القارئ حاول سد جزء من الفراغات، أو بالأحرى إيجاد العلاقات بين جزر الكلام، وهى عبارات الحوار. وإذا لم يكن هناك شيء أهم من بقية الأشياء، وإذا كانا يعطيان الانطباع بأنهما يتحدثان ولا يقولان شيئاً، فذلك لأن كل شيء مهم، ولأن عدم قول شيء، فى هذا الحوار، هو - مع ذلك- قول شيء بمجرد أن نجد أن ربط أجزاء الحوار يشير دوائر قصيرة تجذب الانتباه.

عبارات الحوار كأنها أهملت بمجرد أن بدأت ("ألم تتقدم؟ بلى"). وحيث يتوقع القارئ المزيد، يتغير موضوع الحديث، والأم هى التى تتحدث بدلا من ابنها، عن مشكلة المكان لها. أهمية قصوى تعطى للقارئ، ما دام لا أحد غيره يستطيع أن يقيم العلاقات السردابية والرهانات الخفية فى الحوار الذى يبدو، على السطح، أملس. فينأفئيه لا يتطرق إلى "عودة الأم إلى السكن بجوار ابنها العاطل"، بقى على القارئ أن يعثر على طريقه بين هذا السطح المعتاد ومستوى الأعماق، مع العلم بأن التفسير لا ينبغى بأية حال أن يخلق ثقلاً لا ينتمى إلى مستوى هذه الكتابة.

5- فى عزلة حقول القطن

بيرنار-مارى كولتيس (الناشر مينوى، ١٩٨٦)

التاجر

إذا كنت تمشى فى الخارج، فى هذه الساعة، وفى هذا المكان، فذلك لأنك تريد شيئاً لا تملكه، وهذا الشيء أستطيع أنا أن أقدمه لك؛ لأننى إذا كنت فى هذا المكان قبلك بزمن طويل، وسأظل فيه أكثر مما ستظل أنت فيه، وأن هذه الساعة التى هى ساعة العلاقات الوحشية بين الناس والحيوانات لا تبعنى عن هذا المكان، فذلك لأننى أملك ما هو ضرورى لإشباع الرغبة التى تمر أمامى، وهو مثل الثقل الذى ينهينى أن أتخلص منه بإلقائه على شخص ما أو حيوان ما يمر أمامى.

من أجل ذلك فأنا أقترب منك، بالرغم من الساعة التى عادة ما ينتقن فيها الإنسان والحيوان كل منهما على الآخر، أقترب أنا منك، ويدى مبسوطتان وراحتاهما نحوك، مع تواضع الشخص الذى يملك أمام الشخص الذى يرغب، وأنا أرى رغبتك كما نرى ضوءاً ينهر فى نافذة فى أعلى عمارة ساعة الفسق. أقترب منك مثل الفسق فى هدوء واحترام، بل فى ودّ، تاركاً أسفل فى الشارع، الحيوان والإنسان ينطلقان من سلسلتيهما بكل وحشية وقد كشرا عن أنيابهما (...)

الزبون

أنا لا أمشى فى مكان معين وفى ساعة معينة؛ أنا أمشى فقط، أنتقل من نقطة إلى نقطة لأعمال خاصة تتم فى هذه المناطق. وأنا لا أعرف أى غسق ولا أى نوع من الرغبة، وأريد أن أتجنب الحوادث فى مسيرتى. أنا كنت أنتقل من هذه النافذة التى تضىء خلف، فوق، إلى هذه النافذة الأخرى التى تثير أسفل، أمامى، تبعا لخط مستقيم يمر خلالك لأنك حللت فيه، عن عمد. إذن لا توجد أية وسيلة تسمح للشخص الذى ينتقل من ارتفاع إلى ارتفاع آخر، بأن يتجنب

النزول لكي يتمكن من الصمود مرة أخرى بعد ذلك، مع عبثية حركتين تمحو كل منهما الأخرى، ومع المخاطرة، بين الاثنتين بأن يطاءً يقدمه هي كل خطوة الفضلات الملقاة من النواهد. كلما سكن الإنسان أعلى، كان الهواء أصعب، ولكن السقطة تكون أقسى. وحينما يضعك المصعد أسفل، فإنه يقضى عليك أن تمشى وسط كل ما لا نريده فوق -وسط زخم من الذكريات المنتقة كما يحدث في المطعم حينما يتلو عليك الجارسون ويسرد على سمعك القرفان جميع ألوان الطعام التي تهمها أنت منذ وقت طويل (...)

بداية هذا النص أوردناها ناقصة كثيرا، حيث إن مطلع حديث كل من التاجر والزيون في الحوار يستغرق عدة صفحات، مما اضطرنا إلى الاختصار تمشيا مع منهجنا في العينات. وجاء القطع غير مرضى لكي نقدم أجزاء من حديث الطرفين حتى لا يبدو النص الذي نقدمه مونولوجا طويلا.

والنص لا تسبقه أية إشارات منصية سوى تعريف طويل يخص نوع "التجارة". صفقة تجارية تتعامل في أشياء ممنوعة أو عليها مراقبة شديدة، وتتم في فضاءات محايدة، غير محددة، لا يتوقع أن تكون لهذا الاستعمال بين الموردين والراغبين (...)

هذا النوع من السرد الطويل يتعارض مع الحوار المعاصر الذي يتسم بالسرعة، وهو يتطلب استماعاً خاصاً بين المتحدثين. والقارئ يجد فيه مكانه بصعوبة وحصته من المعلومات، مع أن النص، على عكس المتوقع، يستطرد في وصف دقيق بصورة غير عادية للأحداث ولحركات كل من الشخصيتين، ومشروعات كل منهما، ونياتهما الظاهرة والمقنعة. والكلمة في هذا الوصف لا تميل إلى نوع من الإسهاب الشفهي الذي يتخذ شكل الطقس، وحيث الاستراتيجية لا تبدو خلال تبادل العلاقات، وإنما من خلال الاستعراض الكلامي البطيء والدقيق.

الخطأ يكمن فى القفز إلى الخلاصة أو الخاتمة، للوصول إلى العلاقة التجارية المقصودة وتسميتها لإظهار المعنى. إذن، قصر العلاقة على تهريب المخدرات أو البغاء يضعف النص بداهة بقصره على حكاية أو حدودة، حتى لو كان من غير المستبعد أن يكون جانب من طقوس هذه التجارة واردة فى الكتابة.

لعل من الضرورى قبل كل شىء أن ننظر فى ناحية الفضاء والحركة. التاجر مبدئياً "فى المكان" مستقر مثل عمارة، فى الانتظار كما تشير إلى ذلك شبكة المفردات. بعد ذلك فقط يصف اقترابه نحو الزبون المقدم كأنه فى حركة. جزء من حديث الزبون يبرر تنقله، مسيرته على الأرض منذ حطّه مصعد أسفل. الرأسية متكررة فى حديثهما. حولهما عمارات مجردة، نوافذ مضيئة كعلامات، ذكر الأرض والسقوط المحتمل. ينخرط الاثنان إذن فى أداء حركات، فى استراتيجيات فضائية معقدة الهدف منها بالنسبة إلى الأول، الذهاب إلى الزبون، وبالنسبة إلى الثانى، إنكار أية نية فى الشراء العادى. كما أن الإشارة إلى الصيد وإلى الحيوانات المتوحشة، وإلى الفسق، تحيل أيضاً إلى مفهوم المنطقة.

شبكة من مفردات أخرى تحيل إلى الدين والمقدس. النوافذ المضيئة هى المناطق التى يسعى إليها الزبون... لكن رغبته نور، على حد قول التاجر الذى يتقدم "بتواضع"، "واليدان مبسوطتان والراحتان مفتوحتان نحوك". هذا التقدم به شىء من الطقس والمقدس، بالرغم، أو بسبب التذكير بالرغبة والنيات التجارية غير المقنعة. فالتاجر يعرف رغبة الزبون، لكنه لا يسمى موضوع الرغبة لوضوحه، وربما أيضاً لأن هذا ليس هو ما يهم كولتيس.

فى هذا المكان "السفلى" المغطى بفضلات تسقط من أعلى، ما ينبغى أن نتنبه له هو نوع من الرقصة الطقسية، لقاء خطوط مجردة ولا يمكن تجنبها، ومن ثم فهى تراجيدية. سوف تنتهى بالالتقاء، لأن هذا هو الهدف من هذه الرقصة كما يشير التاجر. فهو لم يتمكن من عدم المرور من هذا المكان، باعتراف الزبون الذى لا يتجنب التاجر ما دام قد كان على المسيرة المتوقعة لخط السير المبدئى.

هذه الرقصة، "رقصة الرغبة" لا تفتأ تقال ويعلق عليها فى لغة هى فى ذاتها متعة فى استطرادها. ولعل المسرحية تتحدث بصفة جوهرية عن التوتر الوحيد الذى يجمع ويعارض فى الوقت نفسه بين شخصين مرتبطين بالرغبة وبإمكانية إشباعها. المدخل الشفهى الطويل، شبه المعتوه فى دقته عند الطرفين، يسهم فى هذا "الاستعراض" للرغبة - أو التجارة، إذا شئنا - التى تجمع الشخص الذى يملك والشخص الذى يطلب، حيث إنكار الرغبة يمثل جزءاً من الطقس الإجبارى المقلق الذى يسمح ببلوغ المتعة.

رابعاً: مشكلات القراءة

الاطلاع على هذه النصوص، غير المنظرة هنا، لا يأخذ في الحسبان بدهة جميع كتابات اليوم. وقصرها لا يسمح إلا بإدراك تنوعها وتعقدها. ونستطيع أن نخلص منها إلى بعض افتراضات في العمل.

١ - الدخول في النص

قراءة النص تتم دون مسبقات دراما تورجية، أو بالأحرى تتم بوسائل مختلفة حسب النصوص. ونصوص المسرح التي توصف بأنها غير مقروءة أو ملفزة هي نصوص لا نجيد قراءتها، أى لا نجد لها مفاتيح أو مفتاحاً مرضياً. نحن فى الغالب أمام نصوص لا تتفق مع قواعد الدراما تورجية الكلاسيكية التي يرجع إليها القارئ، ويعتمد عليها بصورة واعية إلى حد ما. والحقيقة أن كل نص "يمكن قراءته" إذا نحن أعطيناه الوقت إذا كانت لدينا الوسائل لذلك. ومعيار "القرائية" أو إمكانية القراءة، وهو غير محسوس حتى لو كان منتشرًا، لا ينبغي أن يرتبط بحكم تقييمي حول "صفة" النص أو الكيف، أى حول متعتنا كقراء فى الدخول فى علاقة مع المؤلف فى أثناء عملية القراءة.

كثير من النصوص الواردة هنا تقدم قليلاً من المعلومات التي تساعد على إنشاء قصة، أو، أسوء من ذلك، بعض المعلومات التي إذا قبلت دون تمحيص تقود إلى طرق زائفة، إلى أشتات من قصص لا تفضى إلى شىء. إن البيك نيك فى مسرحية "الحياة الطيبة" ليس بيك نيك عادياً، حتى لو كان يتسم ببعض مظاهر البيك نيك. كذلك مسرحية "الورشة" ليست سوى قصة تجرى خلال الاحتلال أو بعده مباشرة.

إن ما نسميه "معلومة سردية ضمنية" هو في الغالب نظام النصوص التي تهمننا هنا. لا بد إذن من تغيير النظرة، وبدلاً من الاكتفاء بالنظرة الشاملة ينبغي البدء بالتقاط جميع الإشارات، في قلب النص، التي ستساعد على إنشاء المعنى. علينا في أغلب الأحيان أن نعمل بالميكروسكوب. لا شيء مما يجرى في مسرحية "الكراسي" مثلاً يمكن أن يصل إلينا إذا نحن تعاملنا مع هذه النصوص بطريقة فورية حسب ما هو "معروف مسبقاً" حسب المحادثات الجارية العادية. هي حقا محادثات، لكنها مميكة موضّبة، مفخخة، وأهميتها كلها تكمن في توضيبيها. في مسرحية "في عزلة حقول القطن" اخترنا أن نركز التحليل حول الفضاء لأنه يبدو وكأنه شبكة المعاني الأغزر والأنسب، على الأقل في صفحاتها الأولى.

٢ - الشبكة التيماتية والمسرحيات بدون "موضوع"

إن إثارة السؤال الذي يقول "ما الحكاية؟" يتضاعف بتساؤل آخر يقول "عن أي شيء يتحدث؟". لا يستقيم التصنيف التيماتى إذا جعلنا نتصور أن المؤلفين "يكتبون عن"، أى "يعالجون موضوعاً". إن أغلبهم يكتب قبل كل شيء، ثم تتولد الموضوعات من الكتابة، وليست الموضوعات المسبقة هي التي تنشئ الكتابة، حتى إذا كان هناك، كما سنرى، سياسة طلبات أو كتابات هادفة أكثر من غيرها. هل نستطيع أن نقول إن مسرحية "أيها المخالف" تعالج موضوع البطالة عند الشباب، أو العلاقة بين الأمهات والأبناء؟ وأن "في عزلة حقول القطن" تتحدث عن تجارة المخدرات، وأن "الحياة الطيبة" تتحدث عن حالة القرى حول الطرق السريعة؟ في العمل بصدد المعنى يجمل أن يكون هناك جرد تيماتى كامل إذا لم تُقصر المسرحية على قصة، على إبراز موضوع، أو مشكلة اجتماعية، وهذا أسوأ. من البدهى أن هناك مسرحيات مناسبات أو مسرحيات تعليمية من المهم أن نرى كيف ستقاوم الزمن. حينما تكون هذه المسرحيات مهمة فهي لا تقتصر على موضوعها، وتحاول أن تخرج من حدوده .

٣ - المعنى ليس ضرورة ملحة

مشكلة "معنى" النص هي أصعب مشكلة واجهتها الأعمال النظرية في هذا المجال، وبخاصة بحوث "رولان بارت" و"أومبرتو إيكو" و"آنا أوبرسفيد". فلنذكر بكل بساطة أننا هنا بصدد أقل الأشياء ضرورة أو إلحاحاً لكي نحدددها للقارئ، وأننا بسبب الرغبة في تحديد المعنى دفعة واحدة نضل في القراءة. والحقيقة أننا نصل إلى شيء من المعنى من خلال تحليلنا مختلف الشبكات (السردية، التيماتية، والفضائية، والمفرداتية....) ثم حينما نحاول ربطها بعضها ببعض، وأمام نصوص معقدة، من المهم تجنب المغالاة في التحليلات التي تدخل في إطار السرد أو التيمات على حساب الصناعات المسرحية الحقيقية (الحوار وما يكشف عنه من علاقات بين الشخصيات، النظام الفضائي - الزمنى...)

٤ - إنشاء المشهد التخيلي

قراءة نص مسرحى تكمن في إنشاء المشهد التخيلي، حيث يكون النص مدركاً لدى القارئ على أفضل وجه. ولا يعنى ذلك أن النص المسرحى بطبيعته يكون "ناقصاً"، لكنه يتبع نظاماً يتسم بالتناقض الظاهرى، كما سنتناول ذلك في "مدخل إلى التحليل المسرحى". هو كامل بوصفه نصاً، لكن كل قراءة تكشف عن التوترات التي تقوده نحو منصة في المستقبل. فالمنصة لا تشرح النص، وإنما هي تقترح له تكملة مؤقتة.

وأمام نص جديد، فإن القارئ لا يستطيع أن يعتمد على مفهوم قديم للآلة المسرحية، بقدر ما لا يستطيع أن يعتمد على الدراما تورية التقليدية. إن الحلول المنصية المغالية في بدايتها تغلق النص حتى قبل أن نتمكن من إدراك أهميته. إن تصور "أيها المخالف" أو "في عزلة حقول القطن" في ديكور طبيعى

زائف مأخوذ من مسرح الشباك (البولفار) لا يساعد بأية حال على فهم هذه النصوص. وكذلك الحال لو أخذنا بمفهوم "طليعى" متصلب. كل كتابة جديدة يمكن أن يُفلقها داخل نظام كليشيهات آخر.

إن العرض المسرحى المعاصر "يعرض" أقل مما كان يعرض فى الماضى. والمسرح المعاصر يراهن على أن كل شىء "ممكن عرضه"، أى أن أى نص غير مستبعد من مجال المسرح بسبب عدم المسرحانية. فـ "الكراسى" و" فى عزلة حقول القطن" ليستا نصين استعراضيين، ولكن من الخطأ تصنيفهما ضمن النصوص الإذاعية أو النصوص التى "تقال" كما لو أن المنصة لا شأن لها بهما، فى حين أن عرضهما أثبت العكس.

إن أهم الأعمال النظرية الحديثة تتعلق بمكانة القارئ فى عملية القراءة، وما نسميه "جمالية التلقى". وهى لا تتعلق فقط بالأدب المعاصر، ولكن النصوص التى نحن بصددنا قد تتطلب تعاوناً كبيراً. إن المطلوب هو الاعتراف بالطرف القارئ، ليس من أجل أن نخصه بذاتية فائقة بقدر تقبل ضرورة إقامة حوار مع النص.

النص المسرحى لا يتكلم وحده، ولكننا نستطيع أن نتصور أنه "يجيب" عن اقتراحات القارئ الذى ينشئ نظامه الافتراضى. إن بعض الاقتراحات التى سجلناها فى البدايات الخمس التى أوردناها قد لا تتجاوز الجزء المعروض. إذن ينبغى قبول هذه الحركية، هذه الحالة المؤقتة باستمرار والهشة للحظة القراءة، فلعبة الاستخفاء مع المعنى التى تتكون وتتفكك بإيقاع تقدمنا. إن الطبيعة الدينامية والعبارة للعلاقة بالنص تنتج المتعة، من خلال لعبة الافتراضات فى هذا المجال العريض.

فى الفصل الثالث نقدم طرائق منهجية أكثر للدخول فى النصوص بتجميع أمثلة حول الأشكال الأكثر وضوحاً. لذلك فسنبداً بالقضايا التى تخص الحدودية،

بالطريقة التي ندرك بها الحكاية، والتي من خلالها تسمح المعلومة الضمنية الظاهرة التي يدركها القارئ، تسمح له بإنشاء عناصر من السرد رغم كل شيء.

وفقدان هذا المعيار التقليدي حينما لا يكون هناك معلومات مكثفة وأكيدة، يستعاض عنه بمكانة أهم تقدم للقارئ بشرط أن يقبل مخاطر ذلك. بعد ذلك سندخل في تحليل الفضاء والزمن باعتبار أن هذين العنصرين أسوأ استعمالهما في الخمسينيات في الدراما توريحيات المتفجرة. ثم إن دراسة تطور أشكال الحوار ستسمح بالدخول إلى قلب النصوص.

وأخيراً سنختم بإلقاء نظرة على المؤلفين الذي يحملون على اللغة بشكل مباشر، أولئك الذين يناقشون قضية التواصل التقليدي، أو يخترعون لهجات مختلفة تسيء استعمال اللغة العادية.

ولكن التحدي هو -قبل كل شيء- أن نقرأ: "إذا كنا نقرأ روايات، فذلك أيضاً لكي نحصل على مفاهيم تسمح بقراءتها" على حد قول "أومبرتو إيكو" الذي يضيف قائلاً:

لقراءة رواية، نتظاهر بالمعرفة، نتظاهر بإعطاء الثقة للمؤلف الذي،

في لحظة أو أخرى، سيخبرك بما ينبئ أن تعرفه من العالم الذي يتحدث

عنه.

ويمكن أن نغير بالنسبة إلى المسرح. فلنتظاهر إذن بأننا نعطي ثقتنا لمؤلفين لا نعرف عنهم شيئاً، ولعواهم الغريبة أحياناً على قراء مثلنا.

تاريخ ونظرية

اولاً: المسرح، المجتمع، السياسة

١ - مكانة الكاتب فى المشهد المسرحى

مسرح ذو وجهين

يجتهد مؤرخو المسرح فى تمييز الاختلافات بين المسرح الأرسطى والأشكال الشعبية. وهم لهذا الهدف يرسون أنواعاً تتعايش فى عصور واحدة، ولكن بطموحات وجماهير مختلفة. إن الوحدة اليوتوبية لجمهور المسرح، إذا كانت قد وجدت فى يوم من الأيام، فلا شك أنها قد تلاشت بعد ظهور التجمعات الكبرى فى المدينة القديمة. إن الحنين إلى مسرح "مفتوح للجميع" يخترق دائماً خطابات الممارسين للمسرح، وكذلك علماء الاجتماع.

فى فرنسا، وبعد الحرب العالمية الثانية، حققت سياسة الدعم واللامركزية فى المسرح نتائج لم تكن متوقعة. فقد تطور "المسرح الخاص" و"المسرح العام" وتعايشا معاً. بعد ذلك بدأ التصدع التدريجى يظهر واضحاً بين المسرح الذى يفكر، ويجدد، ويستفز، ويحاول أن يأخذ فى الحسبان العالم، أو يؤثر فيه، وبين مسرح التسلية الذى يساعد على الهضم، وبطبيعة الحال، كان لكل منهما جاذبيته وفائده.

ومن ناحية أخرى، فإن "الأسرتين" الفئيتين اللتين كانتا لا تزالان مختلطتين حسبما أخذت المسارح الباريسية الخاصة فى الخمسينيات على عاتقها مهمة الإبداع المعاصر، أصبحتا اليوم منفصلتين إلى درجة أن من النادر أن نجد فيهما المخرجين والممثلين أنفسهم، بل أكثر من ذلك، الكتاب أنفسهم. إن الذى يهم

الكاتب هو أن يجد ظروف إنتاج تسمح بعرض أعماله دون أن يجد نفسه مضطرا إلى التخلي عن حريته ككاتب.

كثير من المراقبين فى الحياة المسرحية يشعرون بالأسف على هذه الظاهرة التى تنفرد بها فرنسا فى شكلها، وفى التناقضات التى تفرزها. وتجد هذه الظاهرة تبريرا لها على المستوى الاقتصادى (العرض الصعب يجر إلى مخاطر مالية بلا أى نجاح جماهيرى)، ولكنه لا يقتصر على ذلك وحسب، فهو يحدث شقاً فى الحياة المسرحية بسبب المفاهيم المختلفة فى وظيفة الفنان فى المجتمع حتى خارج مفهوم الالتزام.

مسرح يقول "نبيلة"!

يوجد عند كثير من المبدعين نوع من القلق العميق، مرتبط بـ ممارسة فنهم، وكأنهم يخشون ألا يهتموا بالجواهر بسبب وقوعهم فى فتنة النجاح والاستهلاك.

جان فيلار، مؤسس المسرح القومى الشعبى ومهرجان آهينيون، وهو مخرج وممثل لا يمكن اتهامه بالصفوية، تساءل فى عام ١٩٦٤ حول المهرجان الذى يديره، لأنه شعر بالخوف أن يكون المهرجان لم يعد يمثل "مغامرة". ورأيه هذا فى مهرجان آهينيون يمكن تطبيقه على أى مشروع ثقافى قائم:

"حقاً، أى فنان عليه قبل كل شىء أن يدرك حقائق الإنسان وحاجاته عصره. ومع كلِّه، فإن المسرح - شأنه شأن الشعر والتصوير - ليس له قيمة إلا بقدر رفضه للانصياع لمعادن الجماهير، وأذواقهم، وحاجاتهم وهى فى الغالب جماعية. فهو لا يقوم بدوره، ولا يكون مفيداً للناس إلا إذا زلزل هذا الهوس الجماعى، وكافح هذا الجمود، وصاح فيه مثل الأب أوبو قائلاً: نبيلة!"

(جان فيلار، بقلمه، آهينيون، ١٩٩١)

هذا المسرح الذى يقول "نيلة"، كما نلاحظ، جعله هيلار فى مرتبة الشعر والتصوير. إن القلق الذى كان يشعر به فنانو المسرح فى الماضى يظهر حتى إذا حاولوا التوجه نحو أكبر عدد من الجماهير، لأنهم قلما يعملون فى عزلة، لأنهم دائماً فى مواجهة مع الجمهور. وربما أيضاً بسبب وضع المسرح بين النص والعرض، فهم يخشون أكثر من غيرهم أن توجه إليهم تهمة الفوغائية. وهم يخشون بصفة خاصة أن يعجزوا عن إثارة القلق بما فيه الكفاية، مهما تكن الطريقة التى يواجهون بها الصراع ضد الجمود، جمود الناس والمجتمع.

إن الإبداع المعاصر والكتابة الحديثة يستقران فى مسرح القطيعة هذا، مسرح التجديد والاستجواب. ومع ذلك فالباقي لا يجب التخلص منه، بل ينبغى من ليلة إلى أخرى، تغذية الغول المسرحى، آلة العرض التى تطالب بحقها، الثلاثمائة ألف عرض المختلفة التى تتوجه إلى جمهور مدينة باريس وحدها. كيف -إذن- السبيل إلى بلوغ الجمهور المريض مع الاحتفاظ بنظرة إلى العالم المعاصر؟

هل ما زال المسرح قادراً على إثارة القلق؟

المشروع المسرحى صيغ من التناقضات. تكاليفه تزداد يوماً بعد يوم. فهو يخضع -إذن- للتحديات الاقتصادية، ويرتبط برياط وثيق بإعانات الدولة. عليه أن يقوم بوظيفته الاستعراضية ببلوغ أكبر قدر من الجماهير المريضة مع احتفاظه فى الوقت نفسه بوظيفته الأولى كفن يندد ويثير القلق. إن المراكز الدرامية والمسارح القومية تحاول المحافظة على الريبورتوار، وتنتج بنجاح متباين نصوصاً جديدة، لأن الأمر يتعلق - بوجه خاص - باللوائح والمعقود المبرمة مع الدولة.

منذ الخمسينيات حتى اليوم، والبون يزداد اتساعاً بين النصوص التي أنتج بنجاح متباين الوصفات المجربّة، والحيكات المستهلكة، والقصص التي لا تتول شيئاً مهماً، وبين النصوص التي تحاول أن تخاطب حاضر العالم الذي يتشكل أمام أعيننا. إن التحدي، كما قال هيلار، هو أن يتمكن المسرح من أن "يقول نيلة". لا تزال هناك طرق كثيرة لقول ذلك، عن طريق التعامل والادعاء مثلاً، أو مع المساعدة الرسمية أو بدونها. إن ما نطلق عليهم "الطليعيّون" نجحوا في ذلك بطرائق مختلفة، حتى إذا كانت المهمة الأساسية للنصوص الجديدة أن تحدث قطيعة مع النصوص الموجودة.

وضع الكاتب الدرامي

إن النصوص الجديدة تتم كتابتها مع هذا المنظر الخلفى، بعد الأخذ فى الحسبان الانفصال المؤسف للأسر المسرحية. فقد اختفت أغلب القاعات الخاصة التي كانت تتحمل المسؤولية وتخاطر. ثم إن الكاتب الذي يريد أن يكتب، إن لم يحاول أن يثير الإعجاب بأى ثمن، عليه أن يختار بين العزلة وبين وصاية الدولة.

يتحدث ميشيل هينايفيه عام ١٩٧٨ عن وضعه ككاتب درامى بوضوح وبساطة. يردد صدى هيلار بقوله "نيلة"، ويضيف إليها معبراً عن الحاجة إلى قول: "كلا، لتكون بمثابة افتتاح":

"فقط مع تجنب أى ضغط لإثارة الإعجاب، أو للتسلية أو الالتزام، والنجاح فى إعالة أسرته، يأمل الكاتب المسرحى أن يشغل مكانه -المهمش- ويمكنه أن يسمى إلى شغل دوره -الذى يكمن فى إحداث بعض الهزات أو الشروخ فى النظام القائم. أنا مؤمن، فهما يختص بالكاتب المسرحى، بضرورة أن يكون

غريباً، أن يقوم بوظيفته عن طريق القفز المتصل على حدة. أن يكون عسير
الهضم (...)

(كتابات عن المسرح، إيرتباترال، ١٩٨٢)

رأينا فى المسرح الحديث، أنه يقوم حول كتاب قضى عليهم بالتجديد دون
تفسير، وإثارة القلق دون الانفصال كلية عن الجماهير، وتقديم متعة دون الاكتفاء
بالوصفات المجربة. تلك هى الطرق المختلفة التى يكتشفونها عن طريق الكتابة
الدرامية التى نحاول وصفها.

٢ - قضية الالتزام فى الخمسينيات

النص المسرحى موجهاً نحو السياسة

ليس المسرح بمنأى عن الجدل الذى يثار بين المثقفين بعد الحرب حول
الالتزام السياسى للأعمال الفنية. حرب كوريا وحرب الجزائر، ونهاية الاستعمار،
ووصول دوجول إلى سدة الحكم، وغيرها من الموضوعات السياسية التى تأخذها
الكتابة فى الحسبان تتجنبها، تهاجمها بصورة غير مباشرة، أو عن طريق الرمز،
أو تتناولها بشكل ساذج وجها لوجه على أمل يتجدد. أبدأً لحديث عالٍ وواضح عن
حاضر يشيخ بسرعة.

فى عام ١٩٤٤ عمدت مسرحيات "أنتيجون"، و"جلسة سرية"، و"سوء تفاهم"
إلى إثارة جدل فكرى فوق المنصة، ولكن فى أشكال درامية غير مجددة. مسرح
حديث من خلال اهتماماته الأيديولوجية، مسرح نهاية عصر من خلال ما يقدم
من دراما تورجية، مع أنه لا يزال يستخدم أساساً كمسرح يطمح إلى التفكير فى
العالم.

يرى "آلان باديو" أن تسييس المسرح ظاهرة لا يمكن تجنبها:

"النص المسرحي نص موجه نحو على السياسة، قسراً. وفوق ذلك، فهو منذ "الأورستيا" حتى "الأستار" يمرض قضايا لا تتضح تماماً إلا من وجهة النظر السياسية. النص المسرحي يبدأ حينما لا يكون "الشخصيات" متفقة. فالمسرح يسجل الخلاف. إذن، ليس هناك سوى خلافين كبيرين: السياسة والجنس، مكانهما الأثير هو المنصة.

إذن، هناك موضوعان وحيدان للنص المسرحي: الحب والسياسة".

(مقتطفات للمسرح)

ومع ذلك، فالسياسة لا تتناول دائماً الأوضاع الراهنة، ولعبة المرايا التي يعمد رجل اجتماع متبسط فيحيل إليها المسرح والمجتمع لا ينبغي أن نخدعنا. هناك نصوص خاصة "بالأوضاع الراهنة" مرت بجوار موضوعاتها، أو فقدت أهميتها بسرعة. وعلى النقيض من ذلك، فإن جمهور المسرح مستعد لالتقاط أية إشارة إلى ما يعايشه وهو يشاهد عرضاً لنصوص قديمة أو دراما ترويجيات تعتمد على الدوران. قاعات كاملة في المسرح القومي الشعبي قامت برد فعل عنيف لدى إية إشارة إلى السلطة في مسرحية "قاضي زالاميا" لكالديرون (١٦٣٥)، فقد فكرت في ديجول، وهو ما كان سيُدْهَشْ له المؤلف. ومسرحية "الكوريون" (١٩٥٦) لميشيل هينافيه لا تتحدث عن حرب كوريا وحدها، إلى درجة أن المسرحية لا تزال تثير اهتمامنا اليوم. أما مسرحية "الأستار" (١٩٦١) لـ "جان جينيه" فيجب أن نعترف أنها نص لا يزال مستفزاً إلى درجة أن مسرح كريبه في مارسيليا سحبها من البرنامج عام ١٩٩١ خلال حرب الخليج، وحضر بعض جنود المظلات وقاموا بمظاهرة في مدخل القاعة بعد عدة أشهر بعد أن كانت المسرحية قد عرضت فعلاً.

تقول "آن أوبرسفيدل": "إن إبداع الأعمال المسرحية الكبرى يكون فى الرد على سؤال لم يتبلور عند المجتمع". وهى بذلك تشير إلى أن المؤلف وعصره ليسا بالضرورة متزامنين، وأن الدراما تورجية عملية أكثر تعقيدا من الأحداث اليومية الصحفية.

الجدال حول المسرح الملتزم

اكتشفت فرنسا مسرح بريشت متأخرا. والجدال يثار حول نصوصه وكتاباتة النظرية. قام جان مارى سيرو بإخراج "الاستثناء والقاعدة" عام ١٩٥٠. كما قام "بريشت" و"بيير لينير إنسامبل" فى عام ١٩٥٤، بعرض "الأم شجاعة" و"دائرة الطباشير القوقازية" عام ١٩٥٥ فى باريس.

وقد تابع العروض كل من "بلانشون" و"هيلار". بعض النقد الصحفى لم يفهم أو لم يرد أن يفهم قوانين المسرح الملحمى الخاص بفكرة "التغريب" المشهورة. وعلى النقيض من ذلك، فبالنسبة إلى بعض المثقفين، وبالذات رولان بارت وبيرنار دور، كانت عروض بريشت فى فرنسا تمثل اكتشافا حقيقيا. كما قامت صحيفة "المسرح الشعبى" المؤسسة عام ١٩٥٣ بنشر الفكر البريشتى وشرحه. كما جاء فى هذا المقتطف من مقال افتتاحى لعدد خاص حُصِّصَ كله لبريشت:

'مهما كان رأينا النهائى فى بريشت، علينا على الأقل أن نشير إلى توافق فكره مع القضايا التقدمية الكبرى فى عصرنا، وهى أن شرور البشر خاضعة لتصرفات البشر أنفسهم؛ أى إن العالم قابل للتغيير، وإن الفن يمكنه ويجب عليه أن يتدخل فى التاريخ، وعليه اليوم أن يسهم فى قضايا الملوم التى هو شريك متضامن فيها، وأنه يلزمنا من الآن فصاعدا أن يفسر وليس فقط أن يمبر، وأنه ليس هناك بدّ من أن يقوم المسرح بمساعدة التاريخ بالكشف عن

حركته، وأن تقنيات العلوم نفسها ملتزمة، وأخيراً أنه ليس هناك "جوهر" خالد للفن، وإنما كل مجتمع ينهض أن يبدع الفن الذي يخلصه من مخاضه.

(المسرح الشعبى، العدد ١١، يناير/فبراير ١٩٥٥)

وهكذا انخرط جانب كبير من مسرح الخمسينيات فى جدال عنيف بين أنصار المسرح السياسى من أتباع بريشت وبين أنصار المسرح الغيبى (الميتافيزيقى)، المسمى أحياناً العبث، والذي كان أوجين يونسكو أكبر المتعصبين له، وهو فى السطور التالية يصفى حساباته مع "التغريب" البريشتى قبل أن يعمم آراءه:

"جميع الكتاب الملتزمين يريدون أن يهتكوا أعراضكم. أى أن يقنموكم، ويجندوكم (....) كل كاتب يزعم أنه موضوعى، صادق، مستمك بالمقل، واقعى، يعاقب المسء ويكافئ الطيب. لذلك فإن أى عمل فنى واقى أو ملتزم ما هو إلا مهلودراما".

(يوميات مفصلة، ١٩٦٧، جاليمار)

إن ما يثيره يونسكو حول الالتزام هو فى آخر الأمر مجرد رأى بالدراما، وهذا ما يضعه فى نقده مركزاً بكثير من النصوص التي كتبها حول الرمز الذي يمكن تفسيره بأكثر من طريقة ما دام المؤلف لا يُظهر بوضوح أيًا من أفكاره.

إن المعركة القديمة بين أنصار الطليعة الذين قاموا بتفجير أشكال المسرح "البرجوازي"، ومعها انبهار القاعة بالمنصة، وبين أنصار المسرح السياسى الذى يدعو المشاهد إلى إلقاء نظرة نقدية على العالم من حوله، هذه المعركة لا يمكن حسمها دون النظر فى الواقد الدراما تورجى لأولئك وهؤلاء. لقد أصبح واضحاً الآن مع البعد الزمنى أن كل شىء لا يكمن فى "الرسالة" التي توقظ الوعى؛ وإنما

أيضا -وبنوع خاص- فى نسيج الكتابة الدرامية نفسها، المقترحة كحل بديل إن لم يكن حلا جديداً. حينما يدافع الكتاب عن اختياراتهم الأيدولوجية المحددة، فعلىنا أن نحص أعمالهم لنذكر مفاهيمهم فى التعبير عن هذه الاختيارات فى المسرح، ومدى كشفها عن التناقضات، ذلك هو معيار القيمة أو التقييم. كان "أرتور آدموف" دائم النقد لما يكتب، مشغولاً بتطور طريقته فى الكتابة، بحيث تحول من المسرح "الميتافيزيقى" إلى المسرح السياسى مع استمساكه باختيارات شكلية جريئة. ففى مسرحية "باولو باولى" -على سبيل المثال- تغيرت صناعة ريش الزينة وجلب الفراش الغريب إلى صناعة أزرار الزى الموحد. أما "أرمان جاتى" فقد حدد فى الستينيات موقفه من "طليعة" الخمسينيات، حيث المنصة مكان مقلق للمواجهات العدوانية. كذلك فهو يطور ما يمكن أن يكون مسرحاً سياسياً دون انغلاق:

"المسرح العبثى هو مسرح مواكب للمصر، وهو بذلك مهم، ولا جدال فى ذلك، بل هو، كما أعتقد، مسيرة كشفية متقدمة نحو بعض قضايا بعض الناس. لكن المسيرة التى نقوم نحن بها مختلفة تماماً. مسرح العبث يعتمد على حقيقة أن الإنسان غير موجود على الأرض، فى حين أن فى المسرح الذى نمارسه، نركز على وجود الإنسان فى الخليفة، وكيف يصبح هذا الإنسان بدوره خالقاً، يصوغ مصيره بيديه، يشكل وجهه الإنسانى".

(جاتى، بقلمه، سوى، ١٩٧٠)

٣ - قضية النص واللمحة الكاتب فى غضون ١٩٦٨

أصابت انتفاضة مايو ٦٨ المسرح فى الصميم، ولنذكر على الأقل وفى المقام الأول، بعض الأحداث المهمة: الاستيلاء على مسرح الأوديون من جانب الطلبة

الذين قاموا باحتلاله جاعلين منه رمزا للثقافة البرجوازية، مما أدى إلى إقالة جان لوى بارو مدير المسرح، فقد أخذت عليه السلطة السياسية أنه لم يدافع عن موقعه كما يجب. وفى شهر يوليو من العام نفسه انتقد نذر من جمهور مهرجان آفينيون جان هيلار، فقد وجدوا فى عرض "الجنة الآن" لفرقة "مسرح الحياة" نموذجاً لمسرح جديد يعتمد على الجسد والتعبير الجماعى. هذه الأحداث كان لها نتائج غير مباشرة أحياناً، لكنها مؤثرة فى إنتاج كتاب المسرح.

الجسد والممثل والجماعة فى منظومة الإبداع

خلال عام ١٩٦٨ نفسه، أتاحت الفرصة للمشاهدين الفرنسيين لمشاهدة كثير من العروض التى تعتمد على الحركة والصياح ، وتسعى إلى شكل تعبيري طقسى ينمكس بشكل مباشر على حواس المشاهد ليجعله فى حالة خاصة من التلقى، فى محاولة واضحة أحياناً لتغييره نفسانياً .

فرقة "بريد آند بابيت" قدمت عرضها فى مهرجان نانسى العالمى، كما قدم جروتوفيسكى مسرحية "أكروبوليس" فى باريس، وقدمت فرقة "أودين تياتر" مسرحية "فيراي". هذه العروض بالإضافة إلى "الجنة الآن" يمكن اعتبارها منشورات. بعض مبدعيها يأخذون مباشرة عن "أنتونان أرتو"، ومن ثم وجهة نظرهم مختلفة حول النص الذى يعتبرونه عاملاً مساعداً فى بعض الأحيان، مكثفين التركيز على عمل المنصة. وقد حدد "جان جاكوو" نيات فرقة مسرحية "الجنة الآن" حيث يقول:

"من أجل تفهيم المشاهد، أى مساعدته على الكشف عن مصادر هى موجودة بداخله منذ الأزل، كان لا بد له من وسيلة اتصال أكثر مباشرة من لغة

الكلام الشفهي. وهذا يقتضى إعدادًا جسديًا مكثفًا تسهم فيه الإثارة الجنسية،
وتمرينات الهوجا، والعناصر التى تقضى إلى الجنّات الصناعية. كل ذلك يخلق
جواً من شأنه أن يؤلّد عند المشاهد نوعاً جديداً من التلقى:
(المجلد الأول من طرق الإبداع المسرحى CNRS، 19٧٠)

لقد تركزت مجموعة من الدراسات والبحوث حول مقدرة الممثل التعبيرية
والعاطفية، حول حياته الباطنية، وحول قدرته على نقل حالات ذات كثافة نادرة
إلى الجمهور. ولتحقيق ذلك، كان لا بد له من تدريبات خاصة يشغل فيها النص
مساحة ضئيلة باعتباره مادة أدبية تقدم للدراما توجيحات التقليدية جوهر المعنى.
هذه العروض فى تنوعها، لم تكن موجهة بالضرورة "ضد" النص، بالإضافة إلى
أن كثيراً من الفرق تضى أهمية كبيرة على الكلمة الشعرية. ولكن على أية حال،
حدث تغيير فى مفهوم العمل المسرحى، وفى الممارسة العادية للتدريبات، وفى
أسلوب تقييم الممثل، وعلاقاته بزملائه، وعلاقاته ب "معنى" عمل إبداعى.

بوصفهم مواطنين وفنانين مسئولين فى حياتهم اليومية، يهدف الممثلون إلى
السيطرة على عملية الإبداع الفنى برمتها. فى حالة "مسرح الحياة"، وبالنظر
إلى الأهمية المعطاة للارتجال، وإلى التلقائية فى عمل المجموعة، أصبح الفنانون
لا يتصورون كاتباً لا يعيش معهم نفس التجارب اليومية التى يكون لها لائحة
صارمة من خلال ممارسة نوع من الرقابة على المجموع. وإذا لم تكن الكتابة
جماعية بصورة حتمية، فهى لا تخضع لمجال خصوصى ينأى عن التفكير فى
منفذى العرض. هذه التجارب لا تؤدى بالضرورة إلى توقف الكتابة الدرامية،
لكنها تطرح على بساط البحث دور المؤلف بوصفه فناناً مستقلاً له لائحة مميزة
فى منظومة الإبداع المسرحى. لقد تجاوزت هذه التجارب كثيراً فى الستينيات

مجرد إطار بعض الفرق المشهورة، وأصبحت ممارسة إجبارية، تتفاوت في نجاحها، لكثير من الفرق التي لم تعد تؤمن إلا بالإبداع الجماعي، بل تخلت عن التعامل مع كاتب من خارج الفرقة.

ممارسات الكتابة ومسارح المداخلات

"ليس المسرح مكانا مغلقا تقام فيه حفلات ران عليها الدهر لأعمال خالدة.
"المسرح الآخر" سيمارس في المصنع، وفي المدرسة. والمبدع لن يكون طائرا
ممزولا فوق غصن مقطوع، بل ينبغي أن يتجاوب معه مبدعون آخرون، كما
يجب أن تولد أغنان أخرى، أغنانى ملايين البشر الذين لا يزالون يلزمون
الصمت، أغنان لا نشك في قوتها، أو في جمالها، أو في وضوحها".

هذا الإعلان الموسوم "القفزة الثالثة إلى الأمام" مأخوذ من مقال ظهر في
صحيفة "العمل المسرحي" (١٩٧١) خصص للفرقة المسرحية العمالية Als Thom
Bull-Belfoart - التي يشرف عليها "جان هورسيل". إنه يعبر عن اتجاه بعض
الفرق العمالية، فرق مسرحية تقوم على الإثارة والمداخلات، مكونة بواسطة
العمال أو من أجلهم، تعتمد دائماً على السيطرة على عملية الكتابة التي يعتقد
أنها حكر على البرجوازية، وذلك لإعطاء الكلمة للشعب. والكلاسيكيون هم
المقصودون بادئ ذي بدء، كما تشير إلى ذلك ملاحظة إحدى العاملات، التي
تسمى "هوجيت" والتي عبرت عن نفسها بهذا الأسلوب في اجتماع خاص قائلة:
أرفض المسرح الذي نلعبه عادة. (هورس) و(النورس) هذا لا يعجبني، المسرحية
المكتوبة، كلا، ولكن مسرحية نعملها نحن، نعم، نشعر أننا في جلد الشخصية،
نعيش ما نقوم بتمثيله، "هناك شيء منى أستطيع أن أقوله".

وإذا كان الرفض موجهاً إلى الكلاسيكيات مباشرة، فإنه كذلك بالنسبة إلى مسرحية حديثة تعالج موضوعات بعيدة عن اهتمامات الطبقة العاملة. إن الحاجة الملحة إلى أخذ الكلمة قضية معيشة باعتبارها ضرورة من ضرورات النضال الثوري، أدت إلى صدور إعلانات وتصريحات تتضمن هجوماً شديداً على "الاستئثار بالثقافة"، وسعادة بالفئة في ممارسات المجموعات، كما يعبر عن ذلك هذا "الإعلان الأول إلى المثقفين من كل نوع": "هذا تصور مبدئي، مسرحية تحت الإبداع، نتائج مبلورة بالكاد لسلسلة من المشاهد التي ارتجلت ذات مساء في مطعم أحد المصانع، وليست نصاً نموذجياً لمسرح آخر".

يمكننا مقارنة هذا الكلام بكلام فرقة "Z"، المؤسسة عام ١٩٧٣، والتي أصدرت هي أيضاً منشوراً في صحيفة "العمل المسرحي". تتدخل الفرقة أولاً في شكل مسرح - صحيفة، تحرير لصراع الطبقات. هذا الفريق المسرحي المناضل طوّر رأيه حول ممارسته، حول قطيعته مع "المسرح الرسمى"، وحول ضرورة اللجوء إلى الكتابة لإنتاج عروض طموحة:

"الكتابة هي المعركة الأولى ذات النفس الطويل التي تشنها الفرقة (...)
إنها إحدى عقد "الشقاء الأساسى" الذي يعيشه مسرح اليوم، الذى يريد، فى عصر الانحطاط البرجوازى وهيمنة متطلبات الإصلاح فى الفن، ألا يكون هناك نص (...). إن المسرح النضالى، المسرح السيامى يلفظ أنفاسه الأخيرة فى الكتابة. فهو جاف ولا يهتم بالنماذج الشكلية، ويجرى خلف النص. إن وسيلة الاتصال الكبرى بعمال "ليب" أو "شوستوى" كانت كلمة مباشرة (...).
الممثل عندنا يجب أولاً أن يعرف ما يعمل، يعرف لماذا هو يمارس المسرح، يعرف إذا كان لا يزال من المفيد أن يمارس المسرح (...). فى أيامنا، الممثل لا يكتب أبداً. وهيمنة الكتابة جعلنا منها مصدرًا للتمرد يمكن أن يفدى قطيعتنا الأساسية مع المؤسسة المسرحية (...). فى الوضع الحاضر الذى يشهد انتشار المسرح النضالى الأكثر بلورة، فإن الكتابة ينبغى أن تدمج فى لحظات الإنتاج

الأخرى. إن فيضان الكتابة في كل اتجاه ينهني أن يصب في خطاب جماعي فولاذي. لقد خرجنا من عصر ما قبل التاريخ، ودخلنا عصر الدراماتورجية (...).

(العمل المسرحي، ٢٢، ١٩٧٦)

إن أهمية الكتابة، بل الكتابة التي تطورت كثيرا بالنسبة إلي الارتجال أو أخذ الكلام "التلقائي"، معترف بها، ولا يمكن إنكارها بأية حال. إن الذي لم يرد في هذا النص الطويل المعقول، هو أن من الممكن أن يتحدث عن اختصاص ليس في مقدور مجموعة الممثلين إلى درجة أننا نلجأ إلى كاتب متخصص. إذن الكتابة تكون جماعية أو لا تكون.

نفهم من خلال هذه الأمثلة التي قد تكون مهمشة لكنها واقعية، أن ممثلي الفرق المختلفة جمالياتهم - من مسرح الحياة إلى فرقة "Z" - يشعرون بالحاجة إلى كلمة تخصهم تعبر عنها الجماعة. الواقع أن مؤسسة المسرح ظلت تنتج عروضاً "عادية" لها نص ومخرج، لكن الحداثة، أو "الحدث" كما يقولون الآن، لا يكمن في هذا الجانب؛ وإنما في جانب أولئك الذين كانوا يطالبون بأدوات الإنتاج المسرحي، سواء أكانوا من أنصار المثالية لتحسين وضع البشر أم من أنصار مادية الصراعات الاجتماعية. إن العجز أو النقص في هذا العصر، ليس نقصاً في "الكتابات"؛ وإنما في مؤلفين جدد، لأنهم بكل بساطة يشعرون أنه ليس هناك مكان لهم على أرض التجديد، فقد كانوا محبوسين في أبراجهم العاجية إذ كانوا يصرون على الكتابة، أو خاضعين للمؤسسة التي لا يتجه اهتمامها نحو التجريب في الكتابات. وبعض المؤلفين توقف عن الكتابة، وفريق آخر، مثل أرمان جاتّي أو دار يوفو، عثر على العلاقة بين هذه الأرضية المتحركة، المضروبة بالزلازل السياسية والمنصية، وكتاباته الخاصة.

٤ - السبعينيات: اليومي والتاريخ

ظهور مسرح اليومي وضرورته

كان المسرح أشبه بالمنتفخ مما فيه من فيض الأيديولوجيات، متخماً بزخم من الخطابات المحللة للعالم من منظورات تاريخية. وانتهى المجتمع إلى أن أصبح يُنظر إليه فقط من وجهة نظر المبادئ السياسية الكبرى، بحيث أصبحت الشخصيات مجرد رموز، ووجد الأفراد هوياتهم تذوب في حركات الجماهير. في "مستقبل الدراما" يبين "جان - بول سارازاك" كيف أن هذه المواقف القياسية الخاصة بالاستلاب، وشخصيات متوسطة، ليس لها سوى قيمة إحصائية، حيث إن دراماتورجيات الورق (...) قصرت دراسة حياتنا الاجتماعية فوق المنصة على أهداف خارجية.

يضاف إلى ذلك، وبنسبة كبيرة، الشعور بمعايشة صدمة سياسية كبرى، صدمة ما بعد ٦٨، مصحوبة بموكب من الآمال الخائبة. إن المجتمع الفرنسي لم يصب بمثل هذا الانقلاب منذ فترة طويلة، ولكن نوعاً من العودة القاسية إلى الواقع محا مشهد الثورة، ومعارك شوارعها، وخطاباتها الغنائية، وآمالها الكبرى في التغيير. كان في ذلك أسباب كافية لظهور اهتمام جديد في مصلحة "الناس" وتواريخهم العادية. ويات ضرورياً من جديد تناول التاريخ من وجهة نظر أخرى، أكثر جانبية وأكثر سردابية.

عَيَّرَ بعض المؤلفين بؤرة اهتمامهم، فتركوا "الزاوية الكبرى"، وعملوا على أهداف بعيدة، أو مستويات متقاربة.

إن ما أطلق عليه منذ ذلك الحين "مسرح اليومى" انطلق من هذه الضرورة. وقد لوحظ أن بعض المؤلفين الألمان، مثل "كروتز" (في مسرحية "النمسا العالمية" - ١٩٧٣)، وفاسبندر (في مسرحية "الحرية في بريم" - ١٩٧١)، كانت لديهم الاهتمامات نفسها التي كانت لدى مؤلفين فرنسيين (مسرحية "طلب وظيفة" - ١٩٧٣، و"فوق المركب" - ١٩٧٤ لـ "فينافيه"، ومسرحية "تدريب البطل قبل السباق" لـ "ميشيل دوتش"). وكانت تعرض في باريس والأقاليم مسرحيات تحكى قصص حياة أناس بسطاء من الواقع الراهن، مستمدة من الأحداث الجارية.

مسرحية "بعبدا عن هاجوندانج" لـ "جان بول وينسيل" (١٩٧٥)، أثارت الدهشه والحماسة. فالمسرحية تروى باقتضاب المشاغل اليومية لأسرة من زوجين على المعاش وحياتهما الماضية. ليس هناك درس، ولا سياق تاريخى، ولا أى مطلب؛ مجرد حكاية بسيطة وسطحية. وقد استهدفت مسرحيات أخرى الطموح نفسه. "حكايات كثيرة من الحياة الخاصة، وأزمة الأسرة، تحت ضغط التاريخ"، هكذا يصفها "ميشيل دوتش" أحد كتاب هذا النوع من المسرحيات. كان لا بدّ كذلك أن تلقى هذه النصوص جمهورها، وتتجنب الموضوعات العامة حول "أزمة المؤلفين".

مسرح قريب من الناس

لم يكن مسرح اليومى فى حالة قطيعة مع مايو ١٩٦٨، كما يظن بعضهم. إنه يتطرق إلى بعض اهتمامات العصر، ولكن بطريقة أكثر وعيا وواقعية. كان المخرجون والممثلون يريدون أن يجعلوا المسرح قابلا للعرض فى كل مكان، بما فى ذلك خارج المسارح الرسمية والمؤسسات:

"المسرحيات والمروص ينهى أن تكون خفيفة، عصبية وقرية من "الناس".
وعلى شركات الإنتاج والشبكات دعم مثل هذه المشروعات. وإذا لم يكن الموضوع
يمالغ خطأ سياسيا، فقد كان يهتم برواية حياة "الناس"، ولا يتعالى على "الناس".

(ميشيل دوتش، جرد بعد التصفية. آرش، 1990)

يشير دوتش إلى العقبات الرئيسية في هذا المسرح: ليس الأمر استسلام
للميول الشعبية أو للذهب الطبيعي، عن طريق كتابة تدور في إطار الأحداث
الجارية أو الحوادث، أو في شريحة الحياة، عن طريق تمجيد مثالي لشعب من
"العامّة". إن المؤلفين الذين يقتربون كثيرا من هذا اليومى عليهم أن يتبهاوا
للنتائج المتعلقة بفقدان كل مسافة بعيدة. إنهم في غمرة افتتانهم بموضوعهم لا
يروون منه سوى حكايات خالية من المنظور. كذلك لا ينبغي لهم الركون إلى راحة
وضع عالم الحشرات، حيث ينصبون أنفسهم مراقبين لحياة "الآخرين"، لا يفلتون
من فخاخ ازدراء ما يطلق عليه "الفيض"، وهو ما يحدث حينما يزعم
المرء أنه ينظر عن قرب لكنه يتخذ موقع من ينظر من أعلى. وأخيرا، إذا كان
المنظور السياسى لا يطفى على "الموضوع"، فهناك إشكالية استبعاد أى وعي
سياسى أو تاريخى.

الإحاطة بالتاريخ من الناحية الأخرى

في عام 1976 كتب "جاك لاسال"، المؤلف والمخرج لسلسلة من "الأشكال
الصغيرة" حول نصوص "كونديرا" التي كان قد قدمها منذ فترة قصيرة:

"ما يجذبني في قصص كونديرا" أنه مع التزامه الشديد بمحيط الأسرة،
وملاحظات حميمة جدا، يمكنه أن يحيط بالتاريخ بأسره (...) هل يمكننا اليوم
وقد تشتت جمهور المسرح بلا منازع - أن نواجه أشكالا في ظاهرها دقيقة،

مثل مسرحية الفصل الواحد، ومسرح الفرقة، يمكنها مع ذلك أن تسمح
بالوصول إلى الدروس التاريخية^٩.

(العمل المسرحي، ٢٤-٢٥، ١٩٧٥)

ذلك كان غالباً هو طموح أفضل إنتاجات هذا المسرح، وكذلك خط قسمته.
كانت الكلمة المتفاعلة مع اليومي، تطمح إلى الإفلات من التفاهة ومن العموميات
الباهته لمسرح يزعم أنه واقعي ينقض في الغالب علي تخطيطات اجتماعية
نفسية شائعة تضطرب فيها شخصيات طول المسرحية. لم يكن بمقدوره أن ينجح
يكتفى بالحدوتة. وفي غمرة الضرورة بأن يكون خاصاً جداً، كان عليه أن ينجح
في الوصول إلى العام، وأن يولج السياسي في مجال الخاص. إن اليومي
وتوابعاته، أو بعض الأشكال الصغيرة التي يفرزها، لا تكف عن الكلام عن العالم
بقوة وإصرار، وإن تغيير الزاوية والأرضية يمكن بالعكس أن يستخدم في الكلام
عن الأمور الجوهرية حتى ولو بصوب خفيض.

إن كاتباً مثل "ميشيل هيناويه" يوضح تحديات مسرح يطمح إلى جمع مواد
تلتقط من المحادثات ومن الحياة الجارية بلا تضخيم، وبلا استعراض. من أجل
ذلك كان لا بد من الإعراض عن أسلوب "الكتابة عن"، وملاحقة الموضوعات
(التيماث)، أو تحديد ما هو مهم وما يمكن إهماله، قبل اتخاذ الوضع المادي
للكتابة. إن الكاتب من مكمنه يتلقى فيض ما يحيط به ويعمل فيه، عن طريق
المونتاج مثلاً، كما سنرى، حتى يتضح المعنى، حتى تحل بداهة الضرورة. لا علاقة
إذن بين ذلك وبين التسجيل الآلي للحقيقة، ولا الاعتقاد في أي تأثير سحري.
وإذا كان هيناويه لا يعرف "مسبقاً" ما سيهمّ بكتابته، فهو لا يعمل عشوائياً؛ بل
إنه يضع بكل صبر فخاخاً يلتقط منها شذرات من اللغة، مع الحرص على

تحطيم الطبقيّة العاديّة للمعنى وأسئلته القديمة (ما الموقف الرئيس؟ الصراع الأكبر؟) لكى يكون أكثر قبولا لأهون الأحداث وأدق الحركات، الكفيلة وحدها، فى نظره، بأن تأخذ فى الحسبان، بقوة وببساطة، ما نعيشه.

وقد تجلّى تيار مسرح اليومى من خلال كتابات مختلفة. أحيانا خضع "للطريق المسدود" الخاص بـ "شريحة من الحياة"، وأفرز مذهباً طبيعياً جديداً، وخاصة فى أعمال خفيفة أو نرجسية (بعض الكتاب اقتصروا على الحديث عن يومئهم الحميم) وصفها "ميشيل يوتش" بـ "النيو-بولفار"، أو مسرح الشباك الجديد. ومع البعد الزمنى القصير المتاح لنا، فقد أعطى دفعة للكتابة المسرحية.

٥ - الثمانينيات: ضياع السردى. لنقول ماذا؟

جاء تفكك الأيديولوجيات فى الثمانينيات مصحوباً بضياع علامات الاعتماد. وأصبح قليل من المسرحيات يتخذ التاريخ أو السياسة مرجعاً، وكثير منها يتجول فى منطقة الخصوصية كأنما من أجل تعويض نقص فى الانفعالات بإظهار عودة صريحة إلى الموضوعات المؤثرة. وهناك نوع ثالث من المسرحيات أصبح لا ينظر إلى العرض إلا من زاوية الاستعراض، بلا أدنى تردد أمام الإنتاج الحديث، فقد صرنا إلى حالة الفروض.

"إن المسرح (...) قد ظل زمناً طويلاً يعمل كخطاب متميز للمعارضة-المعارضة السياسية. كان المسرح للمعارضة. شىء ما يتعلق بالتجمع الطيب أو الخبيث يمرض هناك (...) الجوهر، هو الرأى السلمى، أليس كذلك؟ القضية السياسية (...) ومع انتصار اليسار فى مايو ١٩٨١، تلاشى هذا الموقف فجأة. فما أن تحول بيان اليسار إلى خطاب سلطة، حتى شعر المسرح أنه حلّ من

المعارضة. مسرح الرأى السلمى أصبح مسرحا يسمى إلى مركز الشرف، مسرح أصحاب المعاشات السهين، تسلية الدولة .

(ميشيل دوتش "فى بار المسرح" المسرح العام، ١٩٨٦)

فى كلمته هذه يشير دوتش إلى العلاقة بين تطور المسرح المدعوم والموقف السياسى، فيحلل تطور الريريتوار كأنه فى طريقه إلى اتحاد بين مسرح البولفار الجديد (الشباك) ومسرح الكلاسيكيين، كأنه تصديق أو مصادقة على موت "مسرح الفن".

ولا شك أن كتاب هذا العقد الأخير لا يرون أنفسهم فى هذا التشخيص. من الواضح أن ثمة انزلاقاً حدث فى اتجاه "دائماً مزيد من الاستعراض"، و"دائماً مزيد من التسلية". قليل من الصراعات وقليل من الجدل. جزء من المسرح أخذ جانب الذوق العام، وانهال على الاستعراض المحض كما لو كان كل شىء صالح لتسلية الجمهور.

وكما سنرى فى تحليلنا للنصوص، فقد بلغ بعض المؤلفين حدود أرض، تلك الحدود التى اقترن فيها ضياع السردى بضياع المعنى، كما لو أنه أصبح من المستحيل تماماً أن "نقول"، بمجرد خروجهم عن التقاليد الصارمة للسرد المعروف والمستقل، أو كأن، وهذا جانب التفاؤل، نهاية ثقافتنا السردية تفرز طريقة أخرى للسرد، كما يقول "جان فرانسوا بيريه" بالرجوع إلى عرض قدمه مع "جان جوردوى"

"وهجأة كثر وهاضه. سيل من السرود المصفرة (ميكروسرود) وحكايات... مثل "سوناتات" شكسبير، ليس ما يهم هو حكاية الحب الكبيرة، ولكن الطريقة التى ستتبخر بها وتصبح "لا شىء بالمرّة"، وهذا ما نعرفه جيداً منذ "بيكيت".

حتى مسرح هينر مولر، انطلاقاً من تجربة أخرى، أدرك أزمة السرد هذه. ومن الواضح أنه يحاول العثور على الساردين، وأن يجد شيئاً يرويّه من تاريخنا".
(بروسبيرو، ١٩٩١)

لا شك أننا هنا بصدد تحول مهم. دائماً عدم الاعتماد على حكاية (أو حكاية دائماً أكثر شفافية)، ولكن لنقول ماذا؟ اجترار القصص القديمة (آه، الأسئلة القديمة! الإجابات القديمة! هذا ما يقوله بيكيت على لسان "هام" في "نهاية اللعبة")؟ أو حكاية تزداد ذوباناً شيئاً فشيئاً، لأنه ليس هناك ما يقال، أو لأنها الوسيلة الوحيدة للعثور على الرواة، وضرورة وجود الكلمة في مواجهة عالم ضبابي معتم؟

ثانياً : تطور العرض

١ - النص والمنصة

العلاقات المعقدة بين الكاتب والمخرج

أصبحت العلاقة بين المؤلف والمخرج قضية عامة في حاضر المسرح الراهن. في عام ١٩٩٨، لاحظ "بيرنار دور" في مقال له بعنوان "النص والعرض" صدر في "الموند-الأحد" "أن دور المخرج قد تفاقم، فبعد الاعتراف به صاحباً للعرض، أراد هذا المخرج أيضاً أن يكون مؤلفاً بالمعنى الذي كنا نعطيه لهذه الكلمة في القرن التاسع عشر، فقد طالب بحق الإبداع. لقد صار المخرج سميماً مفراط السمنة".

هذه "السمنة" تلفت انتباهنا ، بعيداً عن أى جدال، ليس من زاوية العلاقة بين الأشخاص الذين يتعاونون في عملية الإبداع، بقدر نتائجها على الكتابة المسرحية المعاصرة. ومن المعلوم دور المخرج مع النصوص الكلاسيكية، فالفارق بين النص والعرض أوضح بكثير. إن البعد التاريخي ومعرفة النصوص يسمحان ببلورة حكم المشاهد. في حالة عرض من النادر أن يعرفه المشاهد، فإن الوساطة النصية تمارس على أشدها في المفيد أو في الضار. فقد سمعنا أن نصاً متواضعاً قد "أنقذه" المخرج، وقلما نسمع أن النص لم يفهم، أو أنه أعدم. والنص الذي قدم مرة من النادر أن يجد فرصة ثانية في الظروف الاقتصادية الخاصة بالإنتاج المسرحي، وما أكثر سعادة المؤلف الجديد إذ يجد فرصة لإنتاج نصه، بحيث إنه لا يجرؤ على الاعتراض في الوقت الذي تتاح له فيه أول فرصة. والحرية التي يمارسها المخرج مع نص كلاسيكي مفيدة لأن البعد التاريخي يحتم هذا التصرف

فى أغلب الأحيان. أما فيما يختص بالنصوص المعاصرة، فإن هذه الحرية تصبح موضع نقاش وخلاف أكثر. وهى على أية حال تعرض على بساط البحث من قبل مؤلفين يستهجنون ما يطرأ على نصوصهم من تغيير، أو لا يفهمون ضرورة تحريفات معينة، من ذلك ما كتبه "بيرنار مارى كولتيس" بعد أن شاهد بعض التدريبات على مسرحية "معركة الزنجى والكلاب" :

" (...) ثم ، فى بعض التدريبات فى إيطاليا، تكتشف أن دور البورى الزنجى يقوم به رجل أبيض، أو فى بلد آخر، يقولون لك: المشكلة عندنا ليست الزواج، وإنما الأتراك. وأنت تعترض فى هدوء وتقول أنا لم أكتب قضية وإنما شخصية (...) أو ما حدث فى السويد، يقولون لك: من المستحيل أن نجد ممثلاً أسود يتحدث اللغة السويدية . وأكاد أشعر بمخرج يقول لى: أنا سأخرج مسرحيتك، ولكننى أحذرك: ليست هناك فرصة للحصول على مسرح أو ممثلين. إذن فلماذا يفرجها؟".

(بيرنار مارى كولتيس، ملاحظات على "روبيرتو زوكو")

(سبتمبر، 1990)

هذا النص الأخير من القرن العشرين حافل بالعلاقات المعقدة بين المخرج والمؤلف. من ذلك أن "جان جينيه" أرسل سيلاً من الخطابات والملاحظات إلى "روجية بلان" فى أثناء تدريبات مسرحية "الأستار"، وهى خطابات مليئة بالمطالب والتوصيات المتناقضة أحياناً والإشارات القوية. على أية حال، من الممتع قراءتها:

"ورده يجب أن تكون إمبراطورة، تنتمل حذاء ضخماً ثقيلًا - من الذهب الخالص - بحيث لا تستطيع أن تتعنى - يمكنك تشبيتها بمسامير فى البراتيكايل، وإجبارها على أن ترتدى كورسيه من الحديد، بمسامير".

(جان جينيه، رسائل إلى روجيه بلان، جاليمار، 1977)

وقد أقتع "روجيه بلان" "ميشيل هينافيه" أنه لا يستطيع أن يخرج مسرحية Par Dessus Bord إلا إذا سَطَّح النص وبُسِّط المونتاج.

أما "بيكيت" فقد أفاض في إبداء الملاحظات المنصية إلى درجة الهوس، كأنما لكي يمنع أى ابتعاد عن النص. من ذلك أنه حدد في "هذه المرة" حتى لحظات الصمت:

"صمت ٧ ثوان. العينان مفتوحتان. تنفس مسموع بطيء ومنتظم".

إذن، فمن الممكن أن تصبح قيود الإشارات المنصية محاولة يائسة للمقاومة من قبل بعض المؤلفين لحماية نصوصهم ضد العرض.

لائحة النص فى العرض

نحن إذن بصدد لائحة النص فى العرض. كان العرف يمنحه مكانة فادحة، أول مكانة، وأحياناً على حساب وسائل التعبير المنصية الأخرى. والفكر الحديث، حينما يواجه مع "بارت" العرض بوصفه "نظام علامات" فإنه يعيد صياغة النص فى مجموع دال يشغل فيه الإخراج مكانة كبرى. وليس للمقابلة نص/ عرض سوى أهمية جدلية، اللهم إلا إذا كان النص مجرد تكأة على تأثيرات استعراضية لا نصفها اليوم بالإخراج. فى هذا الإطار ينبغى أن نفهم الموقف الاستفزازى لميشيل دوتش حينما يملن قائلاً:

"فى نظرى أن أفضل طريق للوصول إلى المسرح يمر عبر القراءة. وأخشى مع الأسف أن تكون الطرق الأخرى مرهونة بالاستعراض. إن الاستعراض فى نظرى، إذا جرؤت على التمييز، هو بالتحديد المظهر الصارخ لخضوع المسرح

لابتذال الثقافة (الثقافة الضد)، ثقافة الجماهير، لخضوع المسرح لأيديولوجية
أوقات الفراغ (...)".

(ميشيل بوتش، جرد بعد تصفية)

يعانى المسرح المعاصر نقص القراءة لأنه اشتهر بأنه صعب الولوج، وأنه حتى
الآن قليل الوجود فى النظام التربوى، وأن حالة النشر، كما سنرى لم تعطه حقه.
وطالما سمعنا أن المسرح يكون ناقصا بدون العرض، وأن بعض المؤلفين يثورون
ضد قوانين العرض والسوق، أو يطالبون باحترام النص كما هو.

فى عبارة رائعة، "عمل مسرح من كل شيء" (انظر، مقتطفات فى نهاية
الكتاب) نظر أنطوان هيتيه فى حديث له عام ١٩٧٦، واحدة من أفكاره الكبرى،
وهى حق المسرح فى اقتحام جميع النصوص بما فيها النصوص غير المخصصة
للمسرح، مثل الروايات، أو أى نص من شأنه أن "يقاوم" المنصة:

"لأننى أتصور جميع النصوص التى كتبت حتى الآن، أو التى تكتب فى هذه
اللحظة التى أتكلم فيها، مثل نص عملاق كتبه العالم بأسره، نحن جميعاً.
الماضى والحاضر غير واضحين بالنسبة إلى. ليس هناك أى سبب يمنع المسرح
من الاستيلاء على بعض أجزاء من هذا النص الفريد الذى كتبه الناس، بصورة
متواصلة".

(أنطوان هيتيه، مسرح الأفكار، جاليمار، ١٩٩١)

العبارة ومبدؤها كانا مفهومين تماما فى فن "هيتيه" الذى كان يرغب فى
عرض كل شيء، بما فى ذلك المحيط والبحر، "وبالذات عناصر، ماذا أقول، لا
يمكن علاجها مثل البحر، مثل أعماق البحر..." فى إيمان عميق بقدرة المسرح .

"عمل مسرح من أى شيء" أى عدم النظر إلى الأهمية الأولى للنص الخاضع للعرض.

ويرجع ضعف مكانة المؤلف فى المسرح المعاصر فى مواجهة الإخراج أيضاً إلى فقدان العلامات التى يعتمد عليها فى النصوص الدرامية. حينما تكون الغلبة للجانب الاستعراضى فإن النصوص الدرامية تفقد كل ضرورتها، وكل خصوصيتها النوعية. هناك أشكال خاصة فى المسرح لا أهمية لوجودها فى العرض إذا لم تكن تهم المخرجين، إذا كانوا يغيرونها كما يريدون، أو يطبقون عليها علامات منصية بحيث إن المؤلفين لا يجدون فيها شيئاً من كتابتهم.

إن حرية المنصة، التى لا غنى عنها فى تطور المسرح، تمارس تأثيراً غامضاً فى الكتابة. ما دام كل شيء مسموحاً به، فمن حق المؤلفين أيضاً أن يحلموا بأكثر الأشكال ابتكاراً وحادثة، فقد تفجرت الأعراف المنصية الخاصة بالماضى، ولم تعد تمارس سلطتها المستبدة. ولكن ما دام كل شيء مسموحاً به، فإن المؤلفين لم يعودوا يملكون أى ضمان حول المستقبل المنصى لنصوصهم إذا لم تكن أكثر من مجرد لائحة المادة العرض.

٢ - تطور التقنيات المنصية

النص وتطور التقنيات المنصية

الأهمية التي اكتسبتها السينوغرافيا والإضاءة منذ الخمسينيات لا يمكن أن تخلو تماما من نتائج تؤثر في الكتابة الدرامية، ولو أن هذه النتائج يصعب قياسها. لقد انتقلنا من مفهوم للمسرح موروث من القرن التاسع عشر حيث كان النص يمثل مركز العريض، إلى ممارسة تأخذ فيها أهميتها مختلف نظم العلامات (منها الفضاء، والصورة، والإضاءة، وحركة الممثل، والصوت)، وذلك في العمل النهائي الذي يعرض على المشاهد.

ومن المستحيل، بل من العقيم أن نقرر أن لائحة النص بقيت كما هي، لأن ذلك يرجع دائما إلى جماليات مختلفة، وعلاقات متناقضة بين الكتابة والمنصة. لنقل بشكل عام إن العقلية تتطور، وإن الفنون المختلفة التي تدخل في إطار المسرحانية زاد الاهتمام بها. يمكننا أن نقول بصورة مبسطة إننا انتقلنا من ممارسة مسرحية النص فيها هو الذي يشكل المعنى، إلى ممارسة كل شيء فيها يشكل المعنى، ويدخل في دراما توجية جماعية. وهذا يفسر بالذات هجر كلمة "décoration" بمعنى الزخرفة، إلى كلمة "سينوغرافيا" التي تعنى علاقة جوهرية مع الفضاء، وأيضاً في العلاقة بالمشاهد. يؤكد ذلك السينوغرافي "يانيس كوكوس" قائلاً:

"السينوغرافيا هي منظومة تشمل جميع مهن المسرح. أنا لا أتصور إخراجاً 'مستقلاً'. فالمسرح نفسه هجين تدخل في إطاره فروع مختلفة. وهذا ما يشكل قوته التي لا يمكن إبدالها، ولعله من أجل ذلك يمثل 'انعكاساً' للمجتمع، حتى في أسوأ حالاته".

(يانيس كوكوس، السينوغرافيا والبالشون، أكت سود، ١٩٨٩)

يمكن أن نرجع هذا التطور إلى "أدولف أيبا" و "إدوار جريج" اللذين ثارا ضد واقعية الديكور في سبيل الخطوط، والألوان، والإضاءة، ونوع من التجريد للفضاء الذى يغير علاقاته مع النص.

هذه التغييرات أصبحت أكثر حداثة فى مجال الإضاءة، فهى تعود إلى السبعينيات. ويتحدث "بارتريس تروتييه" عن مكانة الإضاءة باعتبار الكشاف (البروجكتور) يؤدي عمل ممثل:

"حاليها، فى أفضل الحالات، نتصرف بحيث إن الإضاءة تبرر معنى الإخراج. والتبرير يفترض أن الإضاءة تعمل بطريقة نفسانية انطلاقا من الصورة: فهى توحى بانطباع عام، "جو"، مستعينة بالديكور، أو باستغلال بروز الأجسام أو اللون (...). مع أخذ ذلك فى الحسبان، حاولنا إقامة نظام إضاءة أكثر تعقيدا، من شأنه أن يقدم معنى حقا. إذن اخترنا أن نحدث دينامية فى الإضاءة، أن نقيم نظام علامات دهيماً، وأن ننظمه حسب قواعد تعمل مع قواعد الإخراج".
(العمل المسرحى، ٢١، ١٩٧٨)

إن تطور الإضاءة، وهو مأخوذ عن السينما، إن لم يكن قد أثر مباشرة فى الكتابة، فإنه أسهم بلا شك فى تغيير طريقة تصور إنشاء المعنى، ومن ثم طريقة السرد. تقسيم جديد للفضاء، التجزئة الممكنة لأجسام الممثلين، وطريقة الإضاءة اللحظية، والتخلى التدريجى عن "إضاءة الجو" (إلا لتأثيرات خاصة)، إمكانية عرض جميع المصادر، أو بالعكس إمكانية إخفائها أو محاولة ستر مصدرها أو اتجاهها، كل ذلك خلق قواعد جديدة للسرد.

إن تصدر المنصة بوصفها كلاً يتضاءل شيئاً فشيئاً. ولم يعد المؤلف يكتب تبعاً لتغير الديكور؛ جميع قفزات الفضاء والزمن، جميع تأثيرات المونتاج هي ممكنة

الآن. جمالية التشظى والتشتت قد وجدت بالتأكيد مكانها، وكذلك جمالية تصبو إلى الإبهام. كل شيء يمكن أن يسترسل ويتصادم، كل شيء يمكن أن يتغير. لقد أدى تطور التقنيات المنصية إلى خلق ثقافة منصية أخرى عند المؤلفين، تماما مثل المنصة الإيطالية ونظامها التقليدي حينما أثرت في الماضى في الدراما توجية إلى درجة تجميدها في بعض الأحيان.

المسرح والفنون الأخرى

الأمريكي "بوب ويلسون" و"نظرة الأسم" عام ١٩٧١، والألمانية "بيننا بوش"، ومعظم أعمالها الراقصة فى الثمانينيات، والبولندي "كانتور" بعرضه فى مهرجان نانسى عام ١٩٧٥ والعروض التالية، قد أسهموا مع غيرهم فى زعزعة المعتقدات الخاصة بمنظومة العرض المسرحى ومكانة النص. هؤلاء الفنانون وكثير غيرهم لم يأتوا من المسرح؛ وإنما من فنون بصرية أو من الرقص، ومع ذلك فهم يلجئون إلى النص، فى الغالب فى شكل جزئيات، متكررة. فكانتور على سبيل المثال يعلن أنه لا يخرج نصوص "ويتكييوكز" ولكنه يقتبس عالمه. الجميع يهتمون باللفة، وبفرائب الشفرات القائمة التى يصدرون بعضها ببعض. ويتحدث "بوب ويلسون" عن تعاونه مع "كريستوفر كنولز" حول مسرحية "حوار مع جورج الفضولى" عام ١٩٨٠، فيقول:

«كم أود أن يناقش مسرحيتى عالم لفوى أو فيلمسوف. إن كريستوفر يعمل حقا على اللفة والرياضيات، ولديه طريقة مبتكرة فى مزج الكلمات، والأفكار، والنماذج. إنه يعطم شفراتنا وكلمات لفتنا المألوفة، ثم يمزج الأجزاء بطريقة

جديدة. كـريـزٌ يـبـدأ بـكـلمـة مـثـلـا أو جـمـلـة يـطـيـلـها حـتى تـصـبـح هـرما مـنـظـورًا، ثم يـقـصـر حـتى يـنـتـهـى إـلى كـلمـة أو جـمـلـة. إنـه يـتـحـدث بـطـرـيـقـة مـنـظـورـة .

(مقابلة مع روبرت ويلسون، المسرح/ الجمهور، رقم ٣٦، ١٩٨٠)

والسينما "تمسرحت" طواعية بفضل مبدعين مثل "إيريك رومير" أو "جان لوك جودار". وعلى مستوى آخر قام "جان كلود كاريير" باقتباس "سيرانو دي بيرجيراك" للسينما، والسيناريو الخاص بـ "ماما والمومس" للسيناريسـت "جان أوستاش" أصبح مسرحية تعرض بنجاح.

(الرقص- المسرحى) أصبح كثير الانتشار بحيث إن كثيرًا من مصممي الرقص الشبان يجعلون راقصيهم "يتكلمون". ولا تنفك تتولد عروض من "الصعب تصنيفها" على أنها مسرح حركة أو صمت، رقص ممسرح أو استعراضات بأشكال غير متحركة ثم تشرع فى الحركة. كذلك فإن المسرح الموسيقى يبحث أيضًا عن طريق مبتكر بعيدا عن مجال الأوراتوريو أو الأوبرا وذلك فى أخلاط تسائل موسيقية اللغة.

كل هذه البحوث حول اللغات الفنية، هذا التهجين بين الكلمة، والصورة، والحركة، تمارس تأثيرا محتملا فى نصوص الكتاب. وأصبح الكتاب يشعرون بصورة أخف بقيود الأعراف المنصية التى تتطور سريعا جدًا، وتوسع دائرة "القابل للعرض" نحو مزيد من الحرية والتجريد، على أية حال، نحو علاقة أرحب بالمرجعية.

ثالثاً: النص والكاتب والمؤسسات

١ - نشر الأعمال المسرحية

فى بحث نشر عام ١٩٨٧ بعنوان "تقرير آفنيون، حول الألف داء التى يعانيتها نشر الأعمال المسرحية، والسبعة والثلاثين دواءً لعلاجها (أكت سود، ١٩٨٧)، يقدم ميشيل فينايه بياناً بالحالة بشكل دقيق وبصورة فكهة. نشر الأعمال المسرحية فى تناقص مستمر، توجه المسرحيات إلى العروض، ونادراً ما تخرج فى شكل كتاب، ووسائل الإعلام لا تُعنى بظاهرة النشر، مع اختلاف الأسباب.

وتسجل السنوات الأخيرة نوعاً من التطور: كبار الناشرين "العموميين" انسحبوا تقريباً من سلاسل المسرح (حتى لو كانوا لا يزالون ينشرون أحياناً لكاتب "تعودوه")، فى حين أن بعض الناشرين المتخصصين، وبعض المدعومين أحياناً، زاد اهتمامهم، ويشغلون ساحة التوزيع بصورة أفضل - بعض المسارح (شايو، الكوميدى فرانسيز) تصدر، بصورة أو بأخرى، وبشكل منتظم، بعض مسرحيات من السريبرتوار الخاص بها. "تياترال"، "أكت سود بابيه"، "تياتر أوهير"، "لافان سين"، "لارش"، "P.O.L"، "سيه.بورجوا"، "كومباكت"، "إيميل لانسمان" (بروكسيل) هذه الجهات تنشر بانتظام نصوصاً معاصرة. هناك سلسلة صادرة عن أكت - سود عام ١٩٩٢ بعنوان "رييليك" موجهة بصفة خاصة إلى جماهير التربية القومية التى اعتادت حتى ذلك الحين "الأعمال الكلاسيكية"، بل عناوين محددة بصفة دائمة.

وبخروجه من "الأدب" فى الستينيات، فقد المسرح الصلة العادية التى كانت تربطه بالأوساط الأدبية التى اعتادت النصوص المكتوبة والشئ المطبوع. بعض

المجهودات المتظاهرة لكثير من الهيئات، منها المركز القومى للأداب، عملت على انتشار ظاهرة حديثة لمصلحة النشر المسرحى المعاصر. هذا الوضع لا يحل تماما مشكلة "كيف" التى لم تثر كثيرا فى المجال الروائى، حيث لا نعرف تماما النصوص التى تهيم دليلا على "قيمة أدبية" حقيقية، ولكن ذلك، على الأقل، يسمح لهذه النصوص بالانتشار بين جماهير مختلفة أو جديدة. "بول أوتشاكوفسكى لوران"، مؤسس دار النشر "P.O.L"، والذى يصدر بصفة خاصة أعمال "جورج بيريه" و"فالير نوهرينا"، يوجز موقفه على النحو التالى:

"إذن، علينا أن نتناول المشكلة بطريقة أخرى، ونقول إنه حينما ننشر قصائد أو روايات أولى، فإننا لا نبيع منها أكثر من المسرحيات التى لا تمرض، أو التى تمرض دون أن يستفيد الناشر. إذن، يجب أن نمارس المهنة جيدا. فحينما نلقى نصوصا مهمة، سواء أكانت مسرحية أم غير مسرحية، يجب أن ننشرها (...). أو نقول: هناك أزمة، إذن لا نستطيع أن ننشر مسرحيات. أو نقول: ما دام ليس هناك من ينشر المسرحيات الفرنسية المعاصرة، فربما ينبغى أن ننشرها نحن، فذلك يسد بعض النقض".

(تقرير آفينيون، سبق ذكره)

ويمكن بعض التعويضات أو بعض التشجيع المادى المقدم من السلطات العامة أن يساعد على تنشيط الكتابة المسرحية، ولا يجعل من المؤلفين ضحايا للإنتاج المدعوم الذى تقل فترة عروضه، وتقل دخوله كثيرا عن دخول المسرح الخاص، ومن ثم تحقق دخولا ضئيلة للمؤلفين. والاتجاه الحالى يهدف إلى مساعدة المؤلفين بصورة مباشرة، بدلا من مساعدة مخرجى أعمالهم، وذلك لمنحهم هامشا للمناورة فى تمويل الإنتاج.

٢- دور مراكز التجريب والبحث

مجمع تياتر أوفير (المسرح المفتوح)

فريق صغير نزل في آهينيون في فترة انعقاد أحد المهرجانات. بدون ديكورات، بدون ملابس، بدون أجهزة، كل ما هناك مجموعة من مؤلفي النصوص والممثلين والمخرجين. ويدعوه من جان فيلار، احتلوا مكانا جديدا، هو "شابيل دي بينيتون بلان" (كيسة التائبين البيض)، وتضمن برنامجهم خمسة استعراضات فضائية وقراءة نصين (...). كان ذلك عام ١٩٧١. على أيديهم مجتمعين، خرجت إلى النور تجربة جديدة باسم: "المسرح المفتوح".

(المسرح المفتوح بكتاب مفتوح، توزيع "راتو"، ١٩٨٨)

وهكذا بدأ تاريخ "المسرح المفتوح" بإدارة "لوسيان" و"ميشلين آتون"، باسم المركز الدرامي للإبداع، وقد أسهم في إقامة علاقة مختلفة مع النصوص المعاصرة التي أصبحت نوعاً من العادة الثقافية. يتلخص الموضوع في إتاحة الفرصة للاستماع ولتعرف بعض النصوص من خلال "أشكال مختلفة خفيفة" لا تمثل بعد إنتاجاً حقيقياً، ولكنها تواجه بين النص والمنصة. قراءات بصوت أو عدة أصوات، ثم عرض في الفضاء بعد اثني عشر يوماً من التدريبات؛ "خلايا إبداع" تجمع ممثلين ومؤلفين حول مسرحية واحدة كتبت حديثاً أو خلال كتابتها؛ "أول استماع لمسرحية جديدة يختارها ويقروها المؤلف: صيغ كثيرة تجمع بطرائق مختلفة بين المؤلفين والجمهور، ورأى حول عمل جديد. لقد وضع "المسرح المفتوح" أسس ممارسات التجريب والاكتشاف عن طريق تناول جديد، أو تطوير، أو استحداث أشكال مناسبة لذلك، إلى جانب مهمة النشر والإبداع.

مقاعد للتجريب للمؤلفين بالتجربة ؟

على مدى عشرين عاما، انتشرت هذه الممارسات فى كثير من المؤسسات المسرحية. ومنذ ذلك الحين أصبحت عملة متداولة. صالونات للقراءة، ومقابلات لمناقشة الموضوعات، وورش كتابة عرضتها المسارح، أحيانا بطرائق لا تخلو من غموض. هل نحن فعلا بصدد استثارة فضول الجمهور واهتمامه حول أعمال جديدة عن طريق تشجيع "مقاعد التجريب" هذه، أو هى عملية وعى بصرف أقل النفقات، وذلك بتجنب التطبيق المباشر للعرض الحقيقى على النصوص المعاصرة، وهو عرض أكثر تكلفة، وأكثر عرضة للمخاطرة؟ أحد المؤلفين، وهو "رينيه كاليبسكى" رد على ذلك فى السبعينيات حينما كتب فى صحيفة "ATAC استعلامات" رافضا أن يكون "كاتبًا بالتجربة".

لقد عبر كثيرون من مديرى المسارح، فى الواقع، عن رغبتهم على هذا النحو فى الإسهام فى تكوين الجمهور، جمهور أقل عددًا لمشاهدة عروض لمؤلفين مجهولين، وضمنان التعريف بالكتابات. وعلى مدى عشرين عامًا تقريبا، قامت عدة مؤسسات بتظيم "إقامات" لبعض المؤلفين، ولقاءات لمؤلفين "فرنكوفون"، ومناقشات مع مؤلفين أحياء. ومنذ بضع سنوات يتخصص مسرح الكولين مع مديره "جورج لاهيللى" بشكل جوهري فى الإبداع المعاصر.

وقد شهد عام ١٩٩١ مولد المركز القومى لمؤلفى العروض المقام فى شارترورز فى آهينيون. وهذا مديره دانييل جيرار يحدد أهداف فريقه فى العدد الأول من صحيفته على النحو التالى:

تقديم قراءة لخلاصة عروض عابرة، وتحديد الجانب المكتوب من المرص، ومناقشة الأشكال والأنواع، والتطورات، والتحدث عن النص - الدرامى أو غير الدرامى - الذى أثار اهتمام الممثل، وترشيد السينوغرافيا، ومقابلة الجمهور. نريد (...) لا الدفاع عن، وإنما اكتشاف هذا الوجود الجديد، والدعوة إلى حب هذه الحالة الأولى من الإبداع وهى لا تزال وحيدة معزولة، وذلك قبل إسدال الستار.

(بروسييرو، 1991)

وعلى صعيد آخر، وفى الفترة نفسها، شاهدنا انتشار ستيويوهات الكتابة فى الجامعات ومراكز التكوين فى المسارح، بل فى بعض المدارس الثانوية، حيث يقوم الطلبة بمقابلة المؤلفين المدعويين. والواقع أن قليلا من هذه الورش يهدف إلى التكوين المهنى المتخصص، ولكن نجاحها يكمن فى تنشيط العلاقة بعملية الكتابة.

نحو صورة جديدة للمؤلف الدرامى ؟

منذ الخمسينيات حتى اليوم تحولنا من صورة المؤلف المسرحى المعزول فى برجه العاجى، والذى يختلط بين حين وآخر بورش البروفات، إلى صورة المؤلف كرجل "عام"، حتى لو كان البعض لا يحب ذلك، وهو "عام" باعتبار أن عملية الكتابة تدعم من الدولة أكثر فأكثر، حيث تتولى الدولة مهمة الكفالة القديمة، وحيث المؤلف، وقد أصبح يوزع وقته واهتماماته بين الإقامات وبين متطلبات المخرجين أو الفرق، ينفق فى الكتابة وقتا يتيح له عائداً ماديا .

وهو "عام" أيضاً لأن عمله الذى هو فى العادة، سرى، بل كيماوي، عرضة لكثير من الاعتبارات: اعتبار الفنانين الآخرين المشاركين فى الإبداع المسرحى، ويجد نفسه مدعواً، بل مضطراً إلى التحاور معهم خلال التجارب المختلفة

المعروضة عليه. واعتبار المشاهدين القادمين الذين يحضرون لمناقشة إبداعه، بل إلهاب المناقشة باسم "استقبالهم" للعمل الجديد. واعتبار المتدربين من الناشئة ومن الطلبة حينما يقابلونهم في الاستديوهات والورش. واعتبار سائر الناس حينما يدعونهم إلى التحدث عن تجربته في المدارس ودور الشباب، إن ذلك محرّك جديد يتحقق الحدث عن طريقه وعن طريق كلماته.. وهو أخيراً رجل عام لأن عمله بمجرد أن يعرض، يدعى بشكل منتظم إلى مناقشته.

إن الدوامة التي تكتنف الكتابات المعاصرة تصدر عن هدف تريوى مزدوج. من المؤكد أننا لا نزعم أننا نقوم بتكوين مؤلفين موهوبين، ولا أن عملية الكتابة تتم بالتلقين والتعليم، ولكن - وبصورة ضمنية - نحن نتوقع من جميع هذه المواجهات العامة أن "يتعلم" المؤلف شيئاً إن لم يكن يتعلم كل شيء، أن يطوف بقواعد المنصة والحوار في صحبة المخرج والممثلين، وأن "يتدرب" نوعاً ما على الكتابة. ومن ناحية أخرى، نأمل أن يتعود الجمهور أنواع الكتابة الدرامية الجديدة، وأن يخرج مستثيراً من هذه اللقاءات المتعددة.

ومن السابق لأوانه أن نعرف ما نتوقعه من هذه الإجراءات أو هذا الشغف. ما زال هناك مؤلفون منعزلون تعرض أعمالهم بصرف النظر عن هذه الآليات.

غير أن أزمة السبعينيات تركت آثاراً باقية. إن مؤلفي التسمينيات هم في الغالب شخصيات من عالم المسرح، فهم ممثلون أو مخرجون أو مستشارون أدبيون، أو مسئولون عن الإنتاج، أو مديرو فرق، يواجهون المسرح كما يجرى على أرض الواقع، رفقاء طريق في تجارب مختلفة. ربما لأن المسرح انقلب على نفسه وعلى رجاله. ربما لأنه، بحثاً عن ذاكرته، تذكر بعض "الشعراء المكلفين"

(المأجورين) في القرن السابع عشر. إنهم لم يعودوا "كتابًا أدبيين" تمامًا، ولا "كتابًا عموميين" يوقفون أفلامهم على خدمة قضايا عامة؛ وإنما هم في الغالب رجال ونساء مسرح يمارسون الكتابة.

الموضوعات والكتابة

كان بيرتولد بريشت يؤكد ضرورة "اختيار موضوعات جديدة، وعرض علاقات جديدة فى شكل درامى ومسرحى جديد". يقول محدداً فكرته:

كوارث اليوم لا تمرض لنا بصورة مستقيمة ومباشرة؛ وإنما هى تنمو من خلال أزمان دائرية، فالأبطال يتفكرون مع كل مرحلة، فهم قابلون للتبادل، وخط الفعل الدرامى يتمدد بأفعال محبطة أو مجهضة، والقدر لم يعد قوة أحادية، بل نحن نلاحظ ساحات قوة تخرقها تهارات متعارضة، بل أكثر من ذلك، فإن مجموعات القوى لا تعمل وحسب فى تحركات تتعارض فيها بينها، وإنما هى توضع لتناقضات داخلية".

(كتابات حول المسرح)

وهذا "أرمان جاتى"، وهو كاتب ومجرب كبير للأشكال المسرحية، يؤكد من جانبه أن "كل موضوع يتمتع بمسرحانية خاصة به"، وأن "البحث عن البنى المعبرة عن هذه المسرحانية هو ما يشكل المسرحية". ومع "جان بيير سارازاك" الذى يعلن فى "مستقبل الدراما" أنه لا يكفى فى المسرح أن نقول أشياء جديدة؛ وإنما ينبغى أيضاً أن نقولها بطريقة مختلفة، ننحاز فى دراستنا للأعمال إلى جانب التجديدات الشكلية باعتبار أنها تكشف عن اهتمام المؤلفين بأن يأخذوا فى الحسبان تطور العالم.

ولا يعنى ذلك أن نجد علامة حدائة فى كل شكلية يمكن أن تكون عقيمة حينما تدور الآلة المعقدة فى حلقة مفرغة، ولكن من المستحيل دراسة الأعمال المعاصرة دون أن ندرك الطريقة التى يصب بها المؤلفون خطابهم داخل عمارة

تأخذ المضمون في الحسبان. إن الدراما توجية لا يمكن أن تسد الطريق أمام التفكير في صياغة الحوار، وفي انطلاق الزمن والفضاء، وفي تطور مفهوم الشخصيات، وفي مختلف الطرق حول تغيرات لغة تدور أقل من غيرها حول سبب موحد. والفقر من النصوص المذكورة لا تأخذ في الحسبان كلية المشهد الدرامي الحالي، فهو أوسع مما نتصور؛ وإنما هي تساعد على تكوين رأى ينبغي أن يتطور من خلال قراءات أكمل.

أولاً: تقلبات السرد

فى مسرحه الذى أصبح نموذجاً (أو نموذجاً ضدًا) استحدثت بريشت أشكالاً ملحمة جذرية. أما بيكيت، فقد خلص الحدوتة شيئاً فشيئاً من أية أحداث، وجعلها تتركز حول ما يعتبره جوهرياً، وهو وجود الموت. لقد فرض على السرد التقليدى نظام تخسيس رهيباً إلى درجة مثل التهديد الدائم بالصمت النهائى.

ومن العسير، بعد هذين النموذجين الكبيرين، أن نطرح للبحث، وبصورة بريئة، قضية "كيف نحكى؟" و"ماذا نحكى؟". لقد تلتقت النماذج الدرامية القديمة المحملة بالمعانى والسرد الموحد، صدمة كبيرة. إن مسرح ما بعد هذين الرائدتين أخذ عنهما، وفى وقت واحد تقريباً، عبء السرد الملحمى، وعلاقة المُشاهدِ المقلقة فى بساطتها، ومن ناحية أخرى أخذ التخفيف المخيف للحوارات الصافية، ثم للحوارات الهشة والمتلعثمة التى تستهلك نفسها فى سرد الحكاية نفسها دائماً، حكاية نهايتها.

كان لا بد من الانطلاق من جديد، وأى كاتب شاب يمكن أن يتساءل كيف ينبغى أن يرتدى الثوب الممزق، ثوب راوى الحكايات، على الأقل إذا كان يعتبر أن المسرح لا يمكن أن يستغنى عن الحدوتة.

١- فقدان السرد الكبير الموحّد

فى دراسة له بعنوان "وضع ما بعد الحداثة" كتب "جان فرانسوا ليوتار" يقول: "إن فترة ما بعد الحداثة أعلنت نهاية عصر "الأبطال العظام، والأحداث العظام،

والأخطار العظام، والأهداف العظام ". ويحلل نهاية السرد الكبير بارتباطه
بالبهيمنة القديمة للشكل السردى فى منظومة المعرفة التقليدية.

ويمكن أن نضيف أن مجتمعنا اليوم يهتم بالابتكار أكثر من اهتمامه بالوراثة،
باعتبار أن المهم فى العمل الفنى ليس اعتبارات الفهم بقدر ما هو اعتبارات
القطيعة. وفى حين كان المؤلفون الدراميون يكررون الموضوعات الكبرى الرئيسية،
الأسطورية أو الأخلاقية، مركزين على المنظورات الخاصة بقيم مجتمعاتهم، فإن
مؤلفى ما بعد الحداثة وقراءهم "يدركون أن الشرعية لا تتأتى إلا من ممارستهم
اللغوية" على حد تعبير ليوتار.

ومن العبث اليوم أن نحاول عمل قائمة "بالموضوعات" المأساوية أو غير المأساوية
التي يمكن اعتبارها موحدة بالنسبة إلى مجتمع غير مهتم بالمثالية، ومن العسير
تحديد موطن وحدته. إن نزو كورمان، بتأوله رواية بروميثيوس (أكت سود بابيه)،
وكذلك مولر بمعالجته لـ بروميثيوس، وعلى شاطئ الهجران، ومادة ميديا، ومنظر مع
أرجونوت، وهاملت -ماكينه (مينوى)، يمثلان استثناء. كذلك فهما لا يرجعان إلى
سرود الماضى الطويلة إلا من أجل إذابتها فى تعددات وجهات النظر، أو لترك أكبر
قدر من الشك يحوم فوق معنى الأسطورة وفوق "جدواها" اليوم. وعلى سبيل المثال
يقبل مولر، فى لقاء مع صحيفة المسرح/ الجمهور عام ١٩٨٢، أن تكون "ميديا"
"مواطنة من RDA يستدرجها حبيبها إلى الغرب، أو تشيكية تتعاون مع محتل روسى
عام ١٩٦٨، أو هيتنامية تخرج مع يانكى أو أمريكى"، وذلك قبل أن يضيف هو أنها
يمكن أيضاً "أن تكون تركية فى RFA. كل ما تريدون"، وأن التلقى المحتمل
للمشاهد ليس مشكلته (هو) .

بصرف النظر عن جانب الاستشارة، من العسير أن نرى فى ذلك نماذج من "السرد المثالى"، الذى يفرض داخل مجتمع بعينه.

إن المسرح لا يزال يحكى، ولكن فى تضاؤل مستمر فيما يختص بالوصفات والقبول. إن وجهات النظر حول السرد متعددة، أو تذوب فى حواديث غامضة. إن النص المعاصر الباقى بعد أن خَلَّفَ كثيرًا من المشاهدين المدهوشين هو بلا شك "فى انتظار جودو" الذى يعرض صعلوكين فى خرق بالية وقبعتين، ضائعين ضالين فى مشهد غير محدد، فى انتظار شخص غير محدد الأوصاف يدعى "جودو"، والذى لن يأتى أبدًا، وهما قلقان مثل قريبيهما فى مسرحية "نهاية اللعبة" خشية أن "يعنيا شيئًا".

٢- الكتابة المسرحية المتقطعة وحدود الميل إلى الجزئية

ربما بتأثير مباشر من بريشت، وتأثيرات أبعد منذ القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، من بوشنر ولينز وكليست، اختار كثير من المؤلفين المعاصرين السرد من خلال لوحات متتابعة، منفصلة بعضها عن بعض، وأحيانًا معنونة. فى عام ١٩٤٨ كتب بريشت فى كتابه "دليل للمسرح" يقول:

"حتى لا يطلب إلى الجمهور أن يلقى بنفسه فى الحدوتة كما يلقى بنفسه فى نهر فيحمل هنا وهناك سواء بمسوء، ينبغى أن تكون الأحداث المختلفة مرتبطة بحيث تكون الروابط تثير الاهتمام. الأحداث لا ينبغى أن تتوالى بشكل غير ملموس، بل على العكس، ينبغى أن نتمكن من الإدلاء برأينا (...) وعلى ذلك فإن أجزاء الحدوتة ينبغى أن يمارض بعضها بعضًا بمنائة، وذلك بإعطائها

بنيتها الخاصة بها، بنية مسرحية صغيرة داخل المسرحية. وتحقيقا لهذا الهدف، يفضل الاتفاق على عناوين (...).

تمثل الكتابة الدرامية المتقطعة فى شكل جزئيات معنونة مساحة كبرى فى الأعمال المعاصرة، مع أن هدف بريشت فى البداية كان ذاتيا فى العلاقة بالحدوتة، كما سنرى. هذا التجاور فى الأجزاء جذب كثيرا من المؤلفين المختلفين، وهم يطلقون عليها مشاهد، أو جزئيات، أو أجزاء، أو حركات، ومرجعهم فى ذلك كما يعمل فينا فيه هو التأليف الموسيقى، أو، كما هى الحال عند مؤلفين آخرين، تأثيرات المشكال أو الكاليدوسكوب أو المنشور. الاهتمام ينصب إذن على الروابط بين الأجزاء كما يؤكد على ذلك بريشت، ونحن بدورنا يمكن أن نقول، على الفقرات البارزة التى تمثل الفواصل، وتمزق النص بفراغات سردية: يقوم المونتاج بسدها بطريقته باقتراح ترتيب معين، أو بالعكس، عن طريق الدهشة بإفراز تأثيرات الكاوس أو الفوضى التى يترك للقارئ مهمة إعادة تشكيلها جزئيا.

فى مسرحية "الحياة الجميلة" (١٩٧٥) يسمى "ميشيل دوتش" الأربعة عشر مشهدا بالتوالى: "السعادة، ماذا يجرى، فريسة الحميات المجهولة، ابصق على وجهك بكل سرور، فى قلب الغاية العذراء، أنت لا تدري ماذا تقول، النهار يزول، الخيال يعمل، لا تهتم، أصل الأنواع، أنت لا تراها، لا أستطيع أن أتذكر اسمها، دم حبك القانى، هوليوود". وعبثا نحاول أن نجد فيها نظاما يوحد بينها. أما "ميشيل فينايه" فيستعمل دوماً مثل هذا النوع من التقسيم (وهو يسميه "روابط ساخرة")، وأحيانا الأجزاء تكون معنونة، وأحيانا لا. وفى مسرحية "فيينا، هي

شيء مختلف" (١٩٧٦) هذه عناوين الأجزاء الاثني عشر: "فتح طرد البلح، شواء العجل بالسيخ، الوصول، الشال، فى السينما، البُسُط، الساحة الخالية، البنوار، لعبة الورق، الصحيان، الرحيل، الزيارة". ونحن نعثر فيها على أفعال نوعية، مواقف حاسمة فى السرد، مثل وصول نينا ورحيلها، وكذلك عنوانين أكثر غموضا تجذب الانتباه إلى أشياء مادية لا تدخل عادة فى نظام سردى.

أما "دانييل بيسنيهار"، فإنه يرقم لوحات بعض مسرحياته مثل "مالا سترانا" و"جليد ورمال" و"آرومانش" (١٩٨٥)، وإذا كان لا يضع لها عناوين، فإنه يُعنى بهذا التقسيم بحيث إنه لا يعطى سوى إشارة إخراجية واحدة ودون جملة جوار واحدة فى مسرحية "مالا سترانا": "الحجرة خالية تماما. فى سكوتن". وهذا يكفى دليلا على أن الأجزاء غير متساوية الأهمية، وأن المؤلف لا يحاول تحقيق توازن فى الكتابة.

أصبح الجزء أحيانا نظاما فى الكتابة لا علاقة بينه وبين مشروع بريشت الذى يقوم على التجربة لإعادة التكوين. "بالنسبة إلى بريشت، القلب مطلق" على حد قول جرجس بانو فى المسرح، مخارج إنقاذ: "بينما عنده الجزء يجدد الطاقات الضرورية لإتمام العالم الجديد، فإن الجزء هذه المرة يبرز فوق عمق الشكوك التى تحيط بنا للوصول إلى هذا العالم". ثم يضيف قائلا:

"بمد أن جعل المؤلفون التجزئة مظهرا للعداثة وللاستتارة أيضاً، اكتشفوا أن المجاملة يمكن أن تترىص به. مجاملة الصغير الذى يتصرف بهذا الوصف. اللا منتهى، باختصار ضعف يتعرف إلى نفسه بكل سهولة فى الممارسات التجزئية.

هذا الأسلوب فى التقسيم، إذا كان يدل على رغبة فى مواجهة العالم عن طريق التكسير، عن طريق الصمت وعدم الكلام بدلا من محاولة توحيده فى رؤية كلية أو ثرثرة ترويه بتسلط وهيمنة، فإنه يطرح فى الواقع مشكلة العلاقة مع الحدودة، والطريقة التى تتشكل بها وجهة النظر عند القراءة. إننا أمام دراما توجية يصدر فيها التقسيم فى الواقع عن مشروع وعن أيديولوجية السرد، حيث الأجزاء تدخل فى بنية تنتهى بـ "صياغة معنى"، وأمام ممارسة للجزئية تصدر عن فيض من وجهات النظر، وأخيرا عن استحالة الوصول إلى أية رؤية منظمة. شك ما ينتهى بالسيطرة على المؤلفين الذين يستعملون أسلوب التجزئة حينما يصبح الجزء ناتجا من اتباع الموضة، أى بلا أى معنى. فى "باندورا"، صحيفة مسرح البلدية فى أوبيرفيليه، يخاطب "ريشيزور" "فرانسوا رينيو"، وهو كاتب مرتبط بالفرقة، ويطرح القضايا التى تثير، على ما يبدو، مطلع التسعينيات:

"ريشيزور:

نريد قواعد جديدة.

رينيو:

ضع قواعد جديدة. أما أنا فأضعك حينما أرى هذه الأجزاء المتكاثرة من الأعمال التى تبالغ فى التفتت، والتى ينسخ بعضها بعضا، والتى تعتقد أنها تصور الجيفة بالخرقة.

ريشيزور:

إنها الوسيلة الوحيدة لنصل إلى أعمال المستقبل بخطوات الحماسة.

رينيو:

أنا ما زلت مصرا على أن الورشة وحدها هي الدليل على الفن،
حتى لو بوضع حجر فوق آخر ، وليس الاستمرار في تكسير
الزلط".

ثم ينادى رينيو بالعودة إلى الأعمال "المحكمة"، وبالتالي إلى الأشكال الأكثر
كلاسيكية. ويتساءل أيضاً حول خبرة هؤلاء المؤلفين الذين لا يستخدمون أسلوب
التجزئة إلا لأنهم عاجزون عن السيطرة على "عمل كبير".

الحقيقة أن عملية التجزئة تصبح مجرد موضة حينما لا يحقق المونتاج أى
حل مرضٍ، ونشعر أننا أمام نوع من الكتابة المهجورة مفتوح على جميع الرياح.

إن عملية التكريس لأجزاء غير متجانسة لا تفرز بالضرورة عملاً، وكذلك
التقسيم التقليدي للسرد لا يضمن قوته وأهميته، إننا لا نملك البعد الكافى
لإصدار حكم عادل حول هذه الأساليب الكتابية الجديدة، ولكى نرفض بالكلية
هذا الأسلوب فى التقسيم.

٣- طفرة المونولوجات والمسرح كسرد

لأسباب اقتصادية، انتشرت وسادت على الأشكال الدرامية فى العقد الثامن
من القرن العشرين، الأشكال القصيرة من المسرحيات التى تقوم على عدد قليل
من الشخصيات، ومنها عدد غير قليل من المونولوجات. بالإضافة إلى الظروف
الاقتصادية، هذا النوع من المسرحيات يناسب الشهادة المباشرة، وكذلك السرد
الحميم، وطرح حالة نفسية بلا معارضة من حديث آخر، حينما تصبح المنصة
نوعاً من الاعتراف الذى يختلف فى درجة فحشه، والملائم لفقرات الممثلات

والممثلين. والمونولوج يرتبط أيضا بتقاليد "الثرثرة" كما هي الحال عند "داريو فو" الذى يخاطب الجمهور مباشرة بلا حجاب من خيال قائم. وإذا أحصينا المسرحيات وجدنا الأمر فى بعض الأحيان يتعلق بأول مسرحية للمؤلف وكأنه يتردد لحظة قبل أن يواجه الحوار فى المستقبل. وظل "بيكيت" ماثلاً أيضاً فى هذا المجال، حيث الذاكرة تستهلك فى محاولة جمع شتات من الماضى مع سد الثغرات وترميم الصدوع. فى مسرحية "مولو"، المنشورة فى عام ١٩٨٢، يسمى "بيكيت" شخصية "الملقى"، ويجعله "ظاهراً بالكاد فى الضوء الشديد":

'مولده كان ضياعه. تكشفه منذئذ. من وهى المهد. وهى الثدى أول خيبة
أمل. منذ الخطوات الأولى. من الأم إلى نونو وبالعكس. هذه الرحلات، وهكذا
دواليك. تكشف إلى الأبد. من جنازة إلى جنازة حتى الآن. هذه الليلة. بليونان
ونصف ثانية. جهد جهيد. ولد فى ظلمة الليل. الشمس منذ فترة طويلة غائبة
خلف بعض الأشجار (...).'

بعض هذه "الدريمات" (تصغير دراما) كما يحلو لبيكيت أن يسميها تسمح بوجود شخص آخر مكلف بالاستماع كأنه ظل أو طيف موفد لكى يطلع عن كذب على آخر اللعثمات، كما فى "مرتجلة أوهيو"، حيث الشخصية تزدوج إلى م (مستمع) و ق (قارئ) - "صنوان متشابهان". وفى مسرحية "الكرسى الهزاز" يجرى الاتصال بين م (المرأة) وص (صوتها) المسجل.

من الممكن اعتبار هذه الأعمال آخر تقلبات الحديث الفرد حينما يصبح الأنا الشخصى المدرك هو الحقيقة بأسرها. كما يمكن النظر إليها باعتبارها "سرود حياة"، حيث يجتهد الشخص المتكلم فى تقييم حياته، غالباً فى حالة أزمة، شاهداً بذلك على وضع اجتماعى أو فردى خاص من شأنه أن يخص أكبر عدد من الناس.

بدءاً من "مذكرات ممرضة" (١٩٧٠) لأرمان جاتي، و"كريدو" و"الطواف" (١٩٨٢) لإنزو كورمان، ومروراً بـ "بالضبط الليلة السابقة للغابات" (١٩٧٧) لبيرنار كولتيس، و"انظر إلى النساء وهن يعبرن" (١٩٨١) لإيف رينو، يفتح باب التنوع في الموقف الدرامي، وفي ضرورة الكلام المخصص للقسمة. وحصيلة العالم الخارجي التي وضعت في الميزان تتغير في كل منا .

والقوة الدرامية في المونولوج ورهانات الأيديولوجية ليست هي نفسها في جميع حالات الكلام. إن أقدم نوع منها الذي شاع وانتشر بصورة مبتذلة بواسطة "متكلمين" من كل نحلة أطلقت عليهم الصحافة اسم "الكوميديون الجدد"، يعتمد على المواجهة المباشرة المرتجلة ظاهرياً بين شخص وجمهور. ويتحدث "سيرج هاليتي" في مقدمته لـ "ستة سولووات" (كريستيان يورجوا، ١٩٩٢) عن المتعة والمخاطرة في هذه المواجهة مع الجمهور:

"إذن كنت هناك. لم أطلب شيئاً من أحد. وفجأة التفتت، وبدأت أفتش في رأسى عن أشياء يمكن أن تكون مثيرة، وفجأة التفتت فرأيت صفوفها من الرجال والنساء ينظرون إليّ. فقلت هذا رقص. يريدون أن أقدم لهم رقصة، ثم، كلا، كلا، بعد لحظة، أدركت أنه ليست هناك موسيقى، فقلت في نفسي، لأنه يحدث كثيراً أن أقول في نفسي، كلا هذا ليس رقصاً (...). حينئذ قلت لنفسي لا بد أن يكون هذا شيئاً أكثر تعقيداً، هم يريدون أن أقدم لهم سينما، حكايات وروايات ، أليس كذلك؟ يريدون ذلك".

مثل هذا الأسلوب، القريب من أسلوب مسرح المنوعات، يقوم على الغياب الكامل للخيال المسبق، وله أصوله الشعبية المعترف بها، مع أن بعض أشكاله الحديثة تقوده إلى الحيل وسلسلة من التأثيرات.

حينما نكون بصدد خيال، يحدث أن يعمل المونولوج على الذاكرة الخاصة بشخص معين يسترسل في نوع من التأمل الداخلى، إلى نوع من السبر الدقيق للذكريات، تسيطر عليه هنا ضرورة حميمة يكون الجمهور خارجاً عنها، فنكون أمام حوار بين الذات والذات، وتصبح جرعة الكلام المضبوطة من العسير تقديرها بين تهتك الوحدة الحقيقية وضرورات المسرحانية. فى مسرحية "كريدو" لإنزو كورمان، تعكف السيدة على استحضار والدها وهى تخاطب شخصاً غائباً - حاضراً (هل تخاطب نفسها؟) تسهم لعبة الضمائر فى جعله غامضاً عند شخصية تبحث عن هويتها:

كنت أحب أن أرى أبى وهو يشرب. حينما تشرب، أعرف أنك لست هو.
كان هو يشرب باحترام. أما أنت فتشرب لأنك عطشان. أنت دائماً عطشان.
شديد العطش...
أنت تشرب وتتجشأ. بابا لم يكن يتجشأ قط.
لم يمنع هذا أمراته من أن تموت من الضيق. أمراته...
غريبة. لم تكن نقول "ماما" أبداً. كنا نقول "أنت".
ريما لأنه كان من المحظور أن نبدأ الجملة بـ "أنا" (...).

من الممكن أيضاً أن يأتى المونولوج مفروضاً من الموقف نفسه، كما فى "الحالة" لميشيل أزاما، حيث تقوم امرأة سجيئة منذ ست عشرة سنة، بحكاية حياتها، وذلك قبل خروجها ببضع ساعات.

كذلك فإن الشهادة الاجتماعية، كما فى "مذكرات ممرضة" لجاتى (شخصية تتحدث بالنيابة عن مجموعة، أو باعتبار مكانتها المهنية، تعبر عن بعض المطالب بصورة مباشرة) تحولت إلى نوع من سبر أغوار النفس.

فى "سقوط الملاك المتورد" يحكى "رولان فيشييه" فى مونولوج من تسعة وعشرين جزءاً، يقوم بتقديمه ستافسكى:

"قصة رجل، لأنه يستطيع أن يعلم أنه ملاك، يعلم بأنه ليس سوى رجل
أو بالأحرى نحن نعلم بأنه ملاك
أو أنه يعلم بأننا رجال
أو نساء
أو، على أية حال، أولئك الذين سيقتون على قيد الحياة بعده، ويستطيعون
رواية حكايته".

أما "فالير نوفارين" فهو يسترسل، فى نصوص طموحة، فى تنويعات مدهشة حول شكل سرد الحياة. فى هذه الحياة، يبدو المونولوج وكأنه الشكل الوحيد الممكن، التعبير عن كلام جوهرى، دينى تقريبا، حتى لو كانت الفكاهة غير مستبعدة من "خطاب إلى الحيوانات" (١٩٨٧):

ليلة ٢٧ يناير، و٦٠ أكتوبر.

رجل لم يحدث له شيء، هل هذا ممكن؟ أنا الرجل الذى لم يحدث له شيء. أهضل الصمت على أن أتكلم. هو ذلك. لقد تكلم. من أنت، أنت الذى تكون؟ المائة وخمسة عشر مليار، وسبعمائة ملايين، الرجل الأول الثانى فى البشرية، المولود فى الخامس عشر مليار وسبعمائة مليون وخمسين ألف وستمائة يوم متتالية. أنا مولود فى يوم فى. فوق الأرض التى تتعلمنى بقدر ما تطيق".

شاعت المونولوجات وانتشرت بسبب طفرة المسرح - السرد، فأى نص لا يقوم على حوار، بل لم يكتب أصلاً من أجل المسرح، كان يجد فرصته إلى المنصة حتى بدون إعداد مسبق بمجرد أن يختار له المخرج المعالجة المناسبة.

ويمكن اعتبار المونولوج نهاية المطاف بالنسبة إلى الكتابة الدرامية، التي تكون أحيانا مستفزة بسبب النرجسية التي يكشف عنها حينما يعالج بطريقة ساذجة، مع أنه يفتن الجمهور في أغلب الأحيان بسبب الشعور بالمخاطرة التي يتعرض لها الممثل.

غير أن المونولوج هو شكل من الأشكال الأولى للمسرح. فهذا "جان بيير سارازاك" في كتابه "مستقبل الدراما" يرجع كلمة "رابسودي" إلى "اسم كان يطلق على الجماعة التي كانت تنتقل بين المدن تتشد القصائد، وبالذات أجزاء مأخوذة من الإلياذة والأوديسية". هذه القدرة على إلقاء أجزاء "مفصولة"، وأحيانا "ملحومة" وكأنها "مرقعة"، عكف المؤلفون المعاصرون على استغلالها بحرية من جديد.

٤ - تنويعات حول الحوار: تشابك وتتابع

الشكل الشائع للمونولوج (نص لشخصية يؤديها ممثل) يتم أحيانا تناوله بصورة أكثر تعقيدا. فهناك أعمال مسرحية تتشابك فيها الحوارات المتتالية لعدة شخصيات لا تلتقى إلا لماما، وربما لا تلتقى بالمرّة، وأفكارها المشتركة لا يتم تقديمها دفعة واحدة. هذه المونولوجات تعرض وجهات نظر متعددة حول حقيقة واحدة تعاش أو تتلقى بصورة مختلفة. وتتركب الحدوتة عن طريق ترتيب هذه الأصوات التي تتقاطع أحيانا بشكل واضح، وأحيانا تكون التقاطعات المحتملة متروكة لمبادرة القارئ أو المشاهد.

وقد استعمل "بيرنار شارترترو" هذا الشكل فى مسرحية "آخر أخبار الطاعون" (تياترال، ١٩٨٣)، كما قدمه فى مسرحية "أعمال عنف فى فيشى" (ستوك، تياتر أوفير، ١٩٨٠). الحقيقة، تلك ليست مونولوجات بالمعنى الشائع فى الدراما تورجية الحالية؛ وإنما هى سلسلة من النصوص مأخوذة من مستويات كتابة مختلفة جداً. فمنذ المشهد الأول، يشرع ثمانية عشر لندنيا فى تقدير الوضع فى مدينتهم، وبعد ذلك يدخل "شارترترو" قسيساً، وبعده أيضاً يعرض "كولاج - مونتاچ" لصلوات للعدراء. بعض كتبة من المحكمة، وبعض العلماء و"مخلوقات" يتكلمون بلغاتهم، أحياناً تقنية جداً، ويعرضون بذلك وجهات نظرهم حول الطاعون. بعض النصوص حتى غير مسبقة بالإشارة إلى ملقيها. كذلك سلسلة من النصوص بعنوان "محاضرات" وتبدأ بـ "أصدقائى الأعزاء، قبل أن أواصل..." من علم الحيوان أو الميتافيزيقيا تتدخل على أنها فواصل بدون علاقة مباشرة، على الأقل فى الظاهر، مع ما يمكن أن نعتبره جوهر الموضوع.

ويشرح "شارترترو" كيف أنه حاول أن يقول كل شىء حول "آخر أخبار الطاعون"، وهو يتحدث عن "دانييل ديفو"، وعن طاعون لندن عام ١٦٦٥، وذلك فى مقدمة طبعة النص:

"سهكون من الممكن أن نقول كل شىء، لأنه من الضرورى أن نقول كل شىء. ليس هناك بُد من أن نقول كل شىء. التزام أخلاقى بأن نقول كل ما يمكن أن يقال - خشية أن يتسرب منا الأساسى، الجوهرى، قلب الموضوع. ربما لا يتسرب بالضبط، ولكن فيما يختص بتحسين شكل ووضعه فى بؤرة الاهتمام، هذا ما لا يعطى الاهتمام اللازم. لا ينبغى أن نهمل أى شىء من هذه المادة الثانوية، أو الملحقة إلى حد ما، العارضة إلى حد ما (أسماء الشوارع والكثائس والأحياء والناس - أرقام الموتى والأحياء والكلاب والتقطط

والبراميل...، هذه الحسابات، وهذه الصيغ، وهذه التوصيات، وهذه الصلوات،
وهذه العقود... ينهض أخد الموضوع برمته، الإبقاء على كل شيء. هل هناك
شيء آخر يمكن أن يقال؟ أنا أصغر، أن يقال، مع الأسف، أو لحسن الحظ لا
يهم. لا.

نحن بلا شك أمام حالة قصوى من استعمال المونتاج غير المتجانس لنصوص
اتفق على اعتبارها مونولوجات لأنها لا تدخل في إطار الحوارات، ولأنها تقترب
من السرد، ولأنها موجهة بالأخص إلى القارئ أو المشاهد. هل يمكن أن نتحدث
بهذا الخصوص عن نوع من الموضوعية المأخوذة عن الرواية الجديدة، إذا لم تكن
هناك ضرورة "قول كل شيء" والوجود المسرحي للملقى الذي يتلو النصوص،
ويوجهها نحو الجمهور دون أن يتمتع في أغلب الحالات بهوية نفسية. في نص
"شارترو" كما في تقديمه، نجد غواية بعض المؤلفين الدراميين الذين لا
يستطيعون استخلاص الجوهرى لمعالجة الموضوع، على حد قول الكلاسيكيين،
فهم يشعرون بنوع من الدوار أمام الكم الكبير من الكلمات التي تعرض عليهم،
والرغبة العارمة في جعلها تتصادم فيما بينها لكي تتكلم عن نفسها. كذلك فإن
هذه المونولوجات تعبر عن رغبة المؤلف في أن يدخل في المسرح أفاظا تقنية،
صحيحة اجتماعيا، فوتوغرافية تقريبا.

ومن المؤكد أننا بذلك نصل إلى أشكال هجينة، وأحيانا تكون وحشية. إن
المونولوجات الثرثرة، كما يقول "جان بيير سارازاك"، تعيدنا إلى مبدأ الكلمة
الملحمية التي سنعود إليها.

أما "فيليب مينيانا" فهو يقترح تقابل الحوارات أو تقاطعها في مسرحيات: "حجرات" و"عمليات جرد"، أو "المحاريون".

في "حجرات" (تياترال، ١٩٨٨) يربط "مينيانا" ستة مونولوجات لست شخصيات مختلفة، خمس نساء ورجل، كل منهم في حجرة في منطقة سوشو. لا يوجد بينهم شيء مشترك فيما يتعلق بالنص، ولكنهم جميعاً يحاولون، من خلال الكلمة، أن يعرفوا في أية لحظة فقدوا السيطرة على أنفسهم. في هذه الحالة، يقتصر تأثير المونتاج على أبسط تعبير له ما دام الذي يحدث هو مجرد تراكم ستة سرود حياة، ستة مصائر مع نهاية مشتركة، الوحدة التي تعبر عنها الحجرة المعزولة. وتأثير التراكم يلغى البعد الخاص باستثناء المونولوج النفسى، ويدخل إطاراً اجتماعياً على هذه المصائر المتقابلة أو المتقاطعة. فهذا "كوس" يبحث عن أخيه "بوريس" الذي مات في أحد العنابر، مستعينا بما نشر في حوادث إحدى الصحف. هذه "إليزابيث" تود أن تصبح "مس" لكي تنافس آنسات أمريكا، وهذه "آرليت" قتلت ابنتها لأنهم أرادوا أن ينتزعوا منها "لولو". وهكذا تتطور المونولوجات بين الحوادث والحقيقة وأحلام الشخصيات الذين يحاول كل منهم، وهو داخل حجرتة، أن يفهم ما يحدث له، وأن يعرف مكانه من العالم.

ويستعمل "مينيانا" الأسلوب نفسه عدة مرات في نصوص مختلفة، حتى مع اختلاف الأهداف، أو إذا تبادلت الشخصيات حواراً عابراً. المونتاج ينطلق من فضاء واحد (الحجرة)، ومن حادث جامع (حرب ١٤-١٨ في مسرحية "المحاريون")، أو يثق بهوية الشخصيات (عدة نساء يواجهن بمصائرهن في مسرحية "عمليات جرد").

ومسرحية "المحاريون" هي محاولة تحقق من جانب كل واحد من الشخصيات بعد حادث حاسم، هو الحرب. فكيف يمكن العيش بدون جنس، بدون يد، بدون أهل، بدون عدو، بدون حب، وان نعرف ذلك كله دون عاطفة زائدة؟

إن ضرورة سرود الحياة هذه المصاغة في شكل حوارات تمر مع ذلك بالحدث التعاهدى الذى نحن فى النهاية بصدد تسميته. إنها الحرب إذن التى نروىها بطريقة غير مباشرة بواسطة شخصيات عاشوها، لكنهم يروون بعد الحدث، بدون أن تظهر على المنصة دراما الموقف المباشر. إن سرود الحياة المتتالية هذه تؤلف قصة عامة أو تاريخا عاما فى التاريخ الشامل، حرفيا هنا "بعد المعركة".

وبشكل مختلف، يقوم جان بيير سارازاك فى "المتلازمون" (تياترال ١٩٨٩) بتشبيك حوارين. حوار "العجوز فى المطبخ" وحوار "العجوز فى الغرفة"، ويتواليان ويتجاوبان كأنما بصورة عرضية بفضل تأثير المونتاج. أحدهما ينتظر زيارة الابن، والآخر ساهر. كل منهما منهمك فى مشاغله كأنهما وجهان لشخص واحد فى انتظار الموت.

واستعمال المنولوجات بعد الحادث أو خارج الحادث يستبعد المواقف العنيفة، ويقلل أو يلقى جانب الدراما. الشخص الذى يروى يمكن أن يعيش من جديد ما عاشه، وهو غير منفصل عما يثيره ماضيه من عواطف. ومونتاج كثير من سرود الحياة يفرض زمنا مسرحيا للتحقق، وللتأمل، ولأخذ البعد الكافى.

٥ - تتابع المونولوجات والحوارات

أدى انتشار مسرح السرد والنصوص المونولوجية، وكذلك ذكرى المسرح الملحمى، إلى ظهور أشكال هجينة تتوالى فيها الحوارات المقتضبة مع المونولوجات الفياضة حيث كل شخصية تتحدث حتى اللهاث من دون أن تتأكد من أنها تخاطب شريكا فى المشهد، فى حين أن الوضع كذلك. من ذلك "حوار" كولتيس الغريب جدا فى مسرحية " فى عزلة حقول القطن" (مينوى ١٩٨٦) الوارد فى الجزء الأول، وفيه يتبادل التاجر والزبون إلقاء فقر طويلة جدا تنتمى إلى الخطب المصوغة بصورة بليغة، حيث كل منهما يتناول، حينما يحين دوره، حجج الآخر التى تتردد مثل الصدى. فعبارة التاجر التى يقول فيها: "إذا كنت تسير فى الخارج فى هذه الساعة وفى هذا المكان، فذلك لأنك تريد شيئاً لا تملكه، وهذا الشئ، أستطيع أنا أن أزودك به"، يأتى الرد عليها بعد عدة صفحات على النحو التالى: "أنا لا أسير فى ساعة محددة ولا فى مكان معين، أنا أسير فقط، من مكان إلى آخر، لأعمال خاصة تتعلق بهذه النقاط وليس بغيرها".

والحرية الشكلية تكون كاملة تقريبا فى التراكيب. وعلى عكس المتوقع بعض النصوص الحديثة تستعمل أسلوب المنافرة الكلاسيكى الذى يعتمد على مقارعة بيت من الشعر ببيت آخر، وذلك فى المواجهات الخالدة، وكذلك أسلوب الفقرة الطويلة التى تسمح بالتقل أو التوضيح. ومع ذلك، وسنرى هذا حينما نتحدث عن قواعد الإعلان، فقد تغير نظام مهم، ألا وهو مكان المتلقى، قارئاً كان أو مشاهداً، الذى أصبح حضوره طاغياً كلما تراجع الاستعمال الصارم للشكل الدرامى، دون أن نكون متأكدين أن الكتابة اتخذت الشكل الملحمى. شئ ما تغير

فى الاتصال المسرحى مع هذه الحرية الشكلية: المؤلفون لا يجدون أنفسهم ملزمين للدخول فى أى قالب، فأحياناً يتخذون مكاناً وسطاً بين شكلين دراميين، مما يزيد حيرة القارئ إن لم يكن معتاداً الكتابات غير النظامية. وقد أدى نجاح النصوص التى كتبها الألمانى "هينر مولر" إلى إقرار الشرعية لنصوص تقابل بين المونولوجات والحوارات، أشكال درامية وأشكال ملحمية فى طريقها إلى التهجين. فى مسرحية "أوزيناك" يدخل "دانييل لوماهيو" على حين فجأة شخصية "مارى لو" التى تتحدث فى مونولوج تحكى حياتها حرفياً بين مشاهد "الموائد" التى تجمع الأسرة. هذه الشخصية ليست على علاقة مباشرة ببقية الشخصيات، ولا يحدث أى اتصال بينها وبينهم طول هذه المداخلات، وكأنها تنتقل فى النص ولا تتدخل إلا لكى تصوغ على هواها سرد حياتها فى شكل يناقض الشكل الواقعى المطبق تقريباً على بقية النص، وهذا جزء منه:

"فى المزارع. مع الأبقار. فى الحظيرة كان مولدى. مثل الطفل يسوع، ولكن فى بلجيكا. بالقرب من الحدود. هناك حيث لا يزال يوجد قصر. ماما، فى المستشفى. ماتت ووزنها ١١٥ كيلو جراماً. كان وزنها ١١٥ كيلو جراماً. أما نحن. كانت مشلولة تماماً (...)."

لسنا بصدد شكل ملحمة، ما زلنا فى الخيال. ولكن فى خيال "النظام" هناك تغير فجأة إلى خطاب موجه مباشرة إلى المشاهدين من خلال اللقاءات المنتظمة التى ستستمر حتى نهاية المسرحية. ومن جهة أخرى يستعمل "لوماهيو" بشكل موسع مونولوجات طويلة منفصلة بشكل أو بآخر عن الحدوته الرئيسة فى كثير من نصوصه، وبالأخص "جيل".

وتبدأ مسرحية "مساخرات" لدانييل بيسنيهار (تياترال ١٩٨٤) بـ "حلم لأنا"
كما تؤكد ذلك الإشارة الإخراجية:

"امرأة جميلة بالنسبة إلى سنها، تدعك الباركيه، بين حركات العمل. تتطلع
وتحدث نفسها:

أنا- جورج

الرجال يرقصون

فوق على الجسر

النساء نادرات

فوق

والسكر

أعصابي لا ترتعد من الفرحة وإنما من الخوف من الرقص

يوم رائق ويهيج

تحت الضوء

كنت أرقص

في الأرض السوداء

كانت زهرة الأكاسيا تتفتح

تدهتها الشمس

أنا أرقص وأنت توزع الجاتو

جاتو عهد الفصح بالمنب
وأنا ألق أصابمك، يا جورج
وهجأة نزل هبطان
اقترب منى
وانسدل سرواله فوق حذائه
ارفعى يديك عن عينيك
انظرى إلى لحمك الذى يفسد
أيتها القذرة. (...)

بعد ذلك بقليل، فى نهاية المونولوج، تصل كاتيا ويبدأ الحوار:

أنا : أنت مشيت هنا، أنا أمسح.

كاتيا : لست أنا

أنا : حذاؤك ؟

كاتيا : نظيف، انظرى.

أنا : من غيرك ؟ أنت جففته فى الدواسة.

اللافتة، ألم تقرئها ؟

ممنوع المرور من السادسة حتى السابعة".

هناك تغيير النظام. هنا أيضاً، مع أنه أقل تحييراً بسبب وجود الشخصية نفسها. لكن المونولوج الداخلى يتردد بين سرد الأحداث السابقة، وخطاب جورج،

واستحضار الماضى الشاعرى، فى حين أن الأداء يتصل بالنشاط المادى الخاص
بتظيف الباركيه.

كثير من "أحلام أنا" إذن تتخلل النص، مكونة فى المونولوجات، الإعلامية
والشاعرية معا، الحدوتة الهشة الخاصة بفراميات الماضى.

فى مسرحية "ثعلب الشمال" لنوويل رينود (تياترال ١٩٩١) تخاطب مدام
كوهن المشاهد مباشرة لتقدم نفسها:

"أنا مدام كوهن. متزوجة من السيد كوهن. بول كوهن. نعم بول كوهن. أوتو
صديق قديم لزوجى. أنا عشيقة أوتو. عشيقة قديمة أيضاً. أوتو يخوننى.
وأستطيع أن أقول مع من ؟ ريتا بيرجير. الدليل ؟ المرأة تدرك دائما مثل هذه
الأشياء. الفريزة. لقد نقلت إلى أمى هذه الموهبة (...)."

وفى نهاية المونولوج تعلن عن حضور زوجها قائلة: "ولكن، هذا هو بول.
صباح الخير يا بول". ويدخل بول معها فى حوار قصير، ثم يعلن عن وصول أوتو
للعشاء ويخرج، مما يعطى المجال لمونولوج جديد لمدام كوهن يقطعه هذه المرة
أوتو الذى تعلن عن حضوره بدورها.

التأثير الكوميدي لهذه العلاقة فى الجمهور المقبول والملغى بالتوالى لا يثير
الحيرة، فهو يدخل فى إطار التقليد الكلاسيكى الخاص بالتجنيبية أو التحدث
على حدة. ولكن الأمر يتعلق بتجنيبية طويلة جدا تتخذ شكل الخطاب البريشتى
إلى الجمهور حينما تقوم مدام كوهن بحكاية الأحداث وشرحها دون أن نخرج
نحن من الخيال. وتوالى الأنظمة أو الأساليب يتيح للشخصية هنا إدخال
الجمهور فى اللعبة عندما تجعل منه موضع ثقتها ومستودع أسرارها. كل شيء
يجرى وكأن الخطاب البريشتى تم بالصورة العادية.

وهكذا يلجأ المؤلفون المعاصرون كثيراً إلى حرية السرد التي لا يوجد لها شكل مثالي أو نموذج تشكيلي. ومع ذلك فمن المثير أن نجد نماذج من الكتابة مأخوذة عن التقليد البريشتي يعاد استعمالها خارج نطاق أى سياق سياسى، وأن السرد المجزأ، يستعمل دون أن نستشعر فيه أية أهداف أيديولوجية. منذ ثلاثين عاماً تقريباً أصبح الخط الفاصل بين الدرامى و الملحمى واضحاً، والمعارضة بين أرسطو وبريشت تنظرت . كل شيء يجرى وكأن مزيجاً من الأشكال أصبح ممكناً فى معالجة السرد دون أن يتعلق ذلك بقطيعة أيديولوجية واضحة. إن المعالجة الملحمية للسرد التي ظلت طويلاً هدف المؤلفين السياسيين الملتزمين، تبدو وكأنها انتقلت إلى المجال الجماهيرى باسم التبسيط، وأحياناً الخلط أو التهجين.

إن إقامة الحدود، وهى جزء أساسى فى المسرح السياسى، والتي كانت سرداً مثاليا يجذب الجمهور، قد فقدت أهميتها. لقد مررنا بحكايات غامضة هدفها أن تخصص للقارئ والمشاهد مكاناً أساسياً فى التلقى، ثم مررنا بحكايات يمكن أن نصفها بالمهجورة أو المذابة بسبب تعدد التشظيات المتناقضة. ومن المؤكد، وكرد فعل على ذلك، تبنى بعض المؤلفين سروداً قوية متماسكة "على الطريقة القديمة"، لم يتخلوا فيها عن آليات السرد التفسيرية.

لقد اهتز المشهد المسرحى بشدة بسبب عمليات التجريب فى السرد، الأمر الذى بلغ بالقارئ حدود منطقة لا يخرج منها بدون شيء. لا شك أننا نشعر اليوم بأننا لا يمكن أن نستغنى عن الحدود. ولكننا من الممكن أكثر أن نعود فقط إلى سرود مقننة ومغلقة تقلص فينا جانب الاختراع والخيال ما دامت متعتنا تمارس من خلال ملابسات الحدود، من خلال العمل الحميمى الخاص بإعادة التأليف، ولم لا، من خلال الفوص فى الفراغات ؟

ثانياً: الفضاء والزمن

الفضاء والزمن عنصران أساسيان تاريخياً في العرض المسرحى الذى يقع دائماً "هنا والآن" (فضاء العرض وزمنه) لكى يتحدث فى أغلب الأحيان عن "مكان مفاير وزمن سابق" (فضاء الخيال وزمنه). وكل التنويعات جائزة انطلاقاً من هذه الصورة الأساسية. والكلاسيكيون فى أغلب الأحيان يحبذون خيالا بعيدا فى الزمان والمكان، كأن يكون مأخوذاً عن القدماء، وهذا لا يمنعهم من التحدث عن زمنهم إلى جمهور البلاط. المخرج "أنطوان هيتيه" يسير فى هذا الاتجاه حينما يشير إلى أنه بالنسبة إليه فإن المسرح لا يجيد التحدث عن الحاضر الراهن حينما يتعامل قسراً مع "هنا، اليوم"، وأن شكلاً من أشكال الابتعاد لا مناص منه فى رأيه، وهذا أيضاً هو الاختيار الذى يفضله غالباً بريشت الذى يستخدم الديكور الفضائى - الزمنى ليتأمل عصره.

أما المؤلفون المعاصرون فهم لا يرون ذلك، إما لأنهم يحاولون أن يأخذوا فى الحسبان اللحظة التى يكتبون فيها ("اليوم" أو "أمس" إذن، وعلى أية حال "هنا")، وإما لأنهم يعتمدون على تأثيرات المسرح داخل المسرح حيث الخيال الماضى وحاضر العرض يمتزجان، وحيث المسرح نفسه يتخذ من نفسه مرجعاً. وبأسلوب آخر، بعض العناصر الشعائرية والطقسية تهدف إلى توفيق حاضر الحدث مع حاضر العرض.

بعض المؤلفين يجازفون بمزج الفضاء والزمن فى خليط جديد يبتعد عن التقاليد. فهم بذلك يصوغون أداة معقدة للتحدث عن زمن تطورت فيه مفاهيم الفضاء والزمن بصورة جذرية. لقد قيل كل شئ اليوم حول السرعة وتجزئة

المعلومات، حول جماليات الـ "كليب"، وحول تأثيرات "الزابنج" التي لا يمكن السيطرة عليها، ذلك المونتاج عن بعد الذي يحقق كولاتج عجيبة. ومع ذلك، فإن قارئ المسرح - وأحياناً المشاهد - يشعر دائماً بالتحفظ نحو الدراماتورجيات الطنانة المبهرة، وكأن ما يبدو بدهياً في الصورة المسجلة يقل عن ذلك بكثير حينما نكون بصدد كلمة يتولاها ممثل حي. وأحياناً يحدث أن مثل هذه التتويجات تؤخذ على أنها مجرد "تأثيرات شكلية"، كأنها محاولة جمالية تحير المتلقى بلا فائدة. والواقع أننا لا نستطيع أن نجزم بأننا بصدد تأثيرات موضة، بل "تقنيات"، حينما تعبر هذه التجربة الخاصة بالواقع عن ضرورة عميقة في الكتابة. وهذه هي حالة الأشكال السردية الخاصة ببعض الروائيين، من أمثال دوس باسوس وفوكنر في الولايات المتحدة، وآلان روب جرييه وكلود سيمون في فرنسا.

لن نرى في جميع البحوث الفضائية الزمنية نوعاً من أثر الحدائث، خاصة أن المؤلفين المعنيين يأملون من ورائها إلى تأثيرات مختلفة لأنها تحقق الفهم الأيديولوجي للسرد. هذه القضية تشغل قلب الدراما تورجية، وهي حاسمة لوضع الحدوتة. وقد لاحظت أن أوبرسفيد من جانبها أن "زمن المسرح هو في الوقت نفسه صورة للزمن والتاريخ، للزمن النفسى الفردى وللمود الطقسى". وهذا يكفى للدلالة على تعقده وتشريكه في جميع قضايا الدراماتورجية.

وقد عمدت طليعة الخمسينيات إلى مهاجمة الأعراف المسرحية التي تعبر تقليدياً عن الفضاء والزمن عند الانتقال إلى العرض.

١- اختلال الزمن

أبسط التأثيرات هي التي تناقش قواعد العرض التي تساعد المشاهد على أن يعقد علاقة بين الزمن والعرض المسرحي وبين الزمن المرجعي الخاص بالخيال. ويلعب المؤلفون على العلامات العادية الخاصة بالزمن المسرحي، فهم يصيبنها بالخلل للتدليل على الهشاشة والغرابة. من ذلك في مسرحية "المقنية الصلعاء" (١٩٥٠) التي يصفها صاحبها يونسكو بأنها "مسرحية -ضد"، فمنذ المشهد الأول تقول الإشارات الإخراجية:

"لحظة صمت إنجليزية طويلة. الرقص الإنجليزي يدق سبع عشرة دقة إنجليزية".

ثم تبدأ مدام سميث عبارتها الأولى قائلة: "آه، الساعة التاسعة". بعد قليل الرقص نفسه "يدق سبع مرات، الرقص يدق ثلاث مرات. الرقص لا يدق أية دقة".

ويواصل الرقص دقّه طول المسرحية، فيدق بصورة غير متوقعة بشدة أو بدون شدة، ثلاث دقائق أو تسعا وعشرين دقة. فهو لم يعد إذن يقوم بوظيفته المعتادة في المسرح الواقعي أو الطبيعي الذي يحرص على "تقديم الساعة" الخيالية للمشاهد، ويشير إلى مرور الزمن. و بهذه الوسيلة يشير يونسكو إلى عدم جدوى الزمن المسرحي "المقبول"، حيث الرقص الذي يدق يشير إلى زمن تعسفي بالنسبة إلى مرور الزمن الحقيقي الخاص بالوقت. فزمن المسرح له قواعده الخاصة، وهي عادة لا تثير الضحك إلا إذا ارتكب مدير الحركة خطأ. وحينما يخل الكاتب بالزمن بهذه الصورة الصارخة، فإنه يجعل سرده "خارج

الزمن"، وينقض أسس المسرحانية التوفيقية، ومنذ تلك اللحظة يضع نفسه فى نظام سردى كل ما فيه مباح ما دام لا يتحكم فيه أى وقت إلا وقت العرض. ويمكن القول بأن هذا المسرح يتوجه على هذا النحو إلى عالم الأحلام.

هناك مثال آخر مشهور هو من مسرحية "فى انتظار جودو" (١٩٥٢) لصموئيل بيكيت. الإشارات الإخراجية فى مطلع الفصل الثانى تقول: "الشجرة تحمل بعض الأوراق. فلاديمير يدخل بنشاط. يتوقف ويتطلع إلى الشجرة ملياً". نستنتج أن أوراق الشجرة نبتت فى الليل، وهى علامة على خلل الزمن تتوقف الشخصيتان أمامها:

فلاديمير:

حدث جديد هنا، منذ أمس.

إيستراجون:

وإذا لم يأتِ؟

فلاديمير:

(بعد لحظة من عدم الفهم) منفرى.

(لحظة) أقول لك إن جديداً حدث هنا منذ أمس.

إيستراجون:

كل شيء يتضح.

فلاديمير:

انظر إلى الشجرة

إيستراجون:

لا يلدغ المرء من جعر مرتين.

فلاديمير:

الشجرة، أقول لك انظر إلى الشجرة.

(إيستراجون ينظر إلى الشجرة).

إيستراجون:

لم تكن هنا أمس.

فلاديمير:

بلى. ألا أتذكر. لقد كدنا أن نشنق نفسنا عليها (يفكر) نعم. هذا

صحيح (وهو يضغط على الكلمات) أن نشنق نفسنا عليها.

ولكنك لم توافق. ألا تذكر؟

إيستراجون:

إنك كنت تحلم.

فلاديمير:

هل من المعقول أن تكون نسيت ذلك؟

إيستراجون:

هكذا أنا أما أن أنسى على الفور، وإما لا أنسى أبداً.

الشجرة هي في الوقت نفسه علامة توفيقية على الزمن الذي يمضى، ومع ذلك على النقيض من إشارة "اليوم التالي"، وهي دليل العلاقة الإشكالية بين الشخصيتين والزمن والذاكرة. هي تغيرت ولم تتغير، وحتى إذا تغيرت فإن إستراتيجون لا يعيرها أى انتباه، ويطلب بعد قليل إلى فلاديمير أن "يربحه من مشاهده ويدعه وشأنه". إن بيكيت يخلّ بالزمن المنصى، لكنه يشير على الفور إلى الخلل التام لذاكرة الشخصيتين وسائر علاقتهما مع الزمن الذي يمضى. وهو يكرر ذلك بصورة أخرى فى مسرحية "نهاية اللعبة" (١٩٥٧) حينما يقول "كلاف" فى أول عبارة له:

"انتهى، لقد انتهى. على وشك أن ينتهى. قد ينتهى. البذور تضاف إلى البذور. واحدة واحدة، وذات يوم، وفجأة تصبح كومة، كومة صغيرة. الكومة المستحيلة".

إن كلاف، حرفياً، يقلب النص رأساً على عقب وهو يعلن نهايته المحتملة ونهاية العرض الآتية. إن المزاج المتعلق بالأعراف الزمنية يعتمد على تسلط الزمن الذى تعبر عنه الشخصيات، والذى تجليه أعمال بيكيت كلها، بحيث إنها تتجاوز أعمال اجترار الزمن التقليدى لتنتهى بالانتماء إلى الدراماتورجية البيكيتية الخاصة.

٢ - هنا والآن

جانب كبير من مسرح الستينيات شغف بالأشكال الطقسية أو الشعائرية، حيث الاهتمام بالسرد القصصى يقل عن الرغبة فى التركيز على البعد الحاضر، الآنى وغير المتوقع للخامة من العرض. هذا المسرح لا يعرض واقعاً خارجاً عنه.

ومن الممكن أن يأخذ شكل "الهابينينج" (حرفيا "ما يقع الآن"، عرض فى شكل أحداث غير قابلة للتكرار، الهدف منه ممارسة تأثير عاطفى قوى على المشاهد). ومسرح الهابينينج بعيد عن موضوع عملنا باعتبار أنه نادرا ما يكون له نص أو سيناريو. ومع ذلك فنحن نجد له بعض أصداء فى مسرح "آرابال" على سبيل المثال (فاندو وليس، مقبرة السيارات، المعمارى وإمبراطور آشور، وبخاصة عند كريستيان بورجوا)، حيث يجتهد المؤلف فى وضع أفعال مكثفة يتوقع أن تحدث فى حاضر العرض، وتخلخل عاداته. ويتحدث "آرابال" عن "مسرح الرعب"، حيث الفعل يتحول إلى طقس أو شعيرة بدائية كفيلا باستيعاب المصادفة والمفاجأة، ففى جو يشبه الأحلام تجتر الشخصيات النص نفسه، أو الأفعال المنصية نفسها عارضة التابوهات أو المحظورات الجنسية أو السياسية بحرية ظاهرية، بحيث تبدو كأنها تختلقها فى الحاضر فى لحظات يطلق عليها آرابال "الخلط".

هذا الحاضر يعود إلى الظهور بصورة أخرى حينما تتظاهر الكتابة بأنها توقف سير الفعل، وتكشف وتندد بمواصفات العرض بوسائل ترجع إلى أسلوب المسرح داخل المسرح. المسرح حينئذ لا يتكلم إلا عن نفسه مستخدما صورا متداخلة وعارضا جزئيات من الأداء المفروض أن مرجعيتها الحاضر وحده. بالنسبة إلى طليعة الخمسينيات يستخدم البارودى أو التقليد الساخر مع إدخال عمليات قطع فى الفعل المسرحى، تناقضات كمثل التى تكون بين الكلمة والفعل، بحيث إن التشويه الذى يبدو فى العرض لا يدع أمام المشاهد أية فرصة لكى يعتبر ما يجرى قبالة "واقميا". فى مسرحية "التقليد الساخر" (جاليمار، ١٩٥٣) يكسب آداموف الشخصيات تصرفات آلية تبرز الفارق مع الحقيقة اليومية، ومع

ذلك، فكما يقول آداموف نفسه: "إن تصرفات الشخصيات العبثية، وحركاتهم الفاشلة، إلخ، يجب أن تبدو وكأنها طبيعية جداً، وتدخل في إطار الحياة اليومية".

وفي مجال آخر، أشهر الأمثلة على إدخال الحاضر في العرض تأتي من بيكيت، الذي تملن أعماله، مثل "نهاية اللعبة" و"كوميديا"، منذ العنوان أننا بصدد عمل مسرحي وحسب. وهكذا في مسرحية "نهاية اللعبة":

كلاف:

العملية أصبحت ممتعة (يصعد السلم، يوجه المنظار إلى الخارج،
يفلت من يديه ويسقط. لحظة) أنا فعلت ذلك عن عمد. (ينزل
السلم، يلتقط المنظار، يتفحصهم بوجهه ناحية القاعة) أنا أرى...
جمهوراً في حالة تخريف. (لحظة) هذا بالنسبة إلى المنظار،
هذا منظار. (يخفض المنظار، يلتفت نحو هام) ها؟
تضحك؟

إن الإدماج المفاجئ والعارض لهذين المشاهدين داخل إطار رؤية الممثل، وبالتالي في العرض، يعيد هؤلاء إلى الحاضر، وينزع عن الممثلين أية هوية أخرى غير هوية ممثلين منهمكين في أداء إحدى الفقرات.

لقد فتح مسرح العبث، عن طريق تدمير المتعارف عليه، وعن طريق الإسراف في استعمال السخرية والهزء، فتح الأبواب أمام إدماج لحظات عابرة في العرض ليس لها مرجعية إلا فضاء المنصة. ودون أن نتحدث عن تسلسل مباشر، قد يكون في ذلك السبب في أن بعض النصوص من الستينيات تقدم لنا بنية إدماج للخيال تنتمي إلى المسرح داخل المسرح. إن "البرولوج" الذي يقدم لنا

شخصيات قائمة فى "حاضر زائف" يقدم منذ أول وهلة قواعد اللعب الخاصة ببعض الممثلين ذوى الهويات المحددة إلى حد ما، منهمكين فى أداء تمرين "تمثيل داخل التمثيل"، وكل ما يحدث بعد ذلك محكوم (مهما تكن الأشكال المسرحية المستعملة) بهذا الدخول فى الموضوع الذى يعلن بصورة صارخة أننا بصدد عرض مسرحى. يمكننا أيضاً أن نرى فى هذه الأشكال نوعاً من الكشف عن التفريب البريشتى باعتبار أن جميع هفوات العرض ومبالغاته تعلن عنها سلفاً بوصفها هذا، وهى بالتالى مفضورة، ولكننا فى الأغلب من الأحيان نكون بصدد تأثير أسلوب وتأكيد لوجهة نظر مجموعة الممثلين.

إن الاعتراف بوساطة الممثل، والتأكيد الصارخ على وجوده، نجده، فى نهاية الستينيات، فى كثير من الاقتباسات الروائية كما فى "ديفيد كوير فيلد" من إخراج "جان كلود بونشينا" أو فى "طائر الجنة" للمخرج "جيلدا يورديه". مجموعة الممثلين، المعاصرين لنا، يحكون باسمهم ما سبق أن حكاه الروائى، ويحلونه فى نوع من الحاضر الذى يضى عليه حرية أكبر ومزیداً من الهيمنة.

٣ - تناقضات الحاضر

يحدث أن المؤلفين الدراميين يتحدثون عن العالم اليوم أو أمس، ويتناولون الوضع الحالى المباشر دون لف أو دوران، فيعرضون فوق المنصة الحادثة وهى لا تزال ساخنة، أو يعرضون داخلها الملابس الجديدة الخاصة بمجتمع يمر بأزمة. فى هذه الحالة نشاهد يوتوبيا كتابة تجتهد فى تقليص الفارق بين ما حدث منذ قليل وبين ما هو معروض. ومن المؤكد أن المرجعية "الراهنه" إلى أبعد

الحدود لا تخرج من مظاهر المنصة، وتميل فجأة إلى الماضي، حيث إن التوفيق الدقيق مع "هنا والآن" للعرض من ضرب المستحيل.

هذه النصوص لا تخرج من يد كاتب بالمعنى التقليدي للفظ، وإنما تكون ثمرة كتابة جماعية. كأنما في حالة الحديث السريع الساخن عن حدث، فإن المعرفة التخصصية لا تكون ضرورية، وإنه يكفى معايشة الحدث ومعرفته معرفة جيدة لكي يكون النقل على المنصة مؤثراً. ومسرح أجيت - بوب، ومسرح المداخلة، والمسرح - الصحيفة، هي أشكال تعرض أحداثاً جارية يكون فيها المشاهد مدعواً إلى إبداء الرأي ورد الفعل، وذلك بأهداف إعلامية، أو تعليمية، أو إثارة سياسية - وحينما نضع أيدينا على هذه النصوص، وهي نادراً ما تنشر، نلاحظ أنها لا تتحدث دائماً عن الحاضر المباشر، وإنما بعضها يقترب منه حينما تكون أشكالها قليلة الخدمة، أو مؤلفة على وجه السرعة. ولقد كانت فترة نهاية الستينيات حافلة بنصوص لمؤلفين (جى بينيدتو الذى عالج حرب فيتنام فى "ناپالم" عام ١٩٦٧، وأرمان جاتى الذى سنتحدث عنه بخصوص مسرح الممكن)، أو المجموعات (الأكواريوم، وشجرة القرو السوداء، ومسرح الشمس) كانت تعالج الموضوعات الراهنة، وسنشير إليها فى الفصل الثانى بخصوص فرق المداخلة. وفى السبعينيات فى فرنسا، كان "فريق بوال" نسبة إلى مخرجهم البرازيلى أوجوستو بوال، يقدم مسرحيات قصيرة تحاول تسليط الأضواء على الصراعات الأيديولوجية لوضع حاضر. وعلى صعيد آخر مختلف تماماً، كان جورج ميشيل، أو مؤلفون من مسرح اليوم، يستوحون حادثة من الحوادث ويعالجونها بوسائل مختلفة.

ومن الغريب أنه كان يحدث في بعض الأحيان أن ينطبق الحاضر على إحدى المسرحيات في مجتمع من المجتمعات فيتهمون المؤلف بأنه دبّر الأحداث، في حين أن الأمر كان في أغلب الأحيان مجرد مصادفة عارضة. مثل هذه الظواهر عرفت في فترات الرقابة والاضطرابات السياسية العنيفة، حيث اعتبرت بعض المسرحيات، ومنها القديمة، من جانب المشاهدين، أنها تعكس الواقع الراهن، وفي بعض الأحيان، وبسبب حساسيات اجتماعية، منعت بعض العروض لأنها كانت تقلب الأوجاع كما يقولون، وهذا ما حدث مع مسرحية "روبرتو زوكو" لكولتيس، حيث منع عرضها في الحى الذى كانت تقيم فيه أسرة أحد الضحايا الذين قتلهم روبرتو زوكو. وكذلك بالنسبة إلى حرب الجزائر، حيث عالج موضوعها عدد قليل جدا من المسرحيات خوفاً من إثارة الماضى المؤلم.

٤ - معالجات التاريخ

حينما يعالج المؤلفون الكلاسيكيون موضوعات من التاريخ القديم، فإنهم كانوا يجعلون الشخصيات والفعل المسرحى فى هذا الماضى، فى روما القديمة، أو فى مدينة أخرى دمرتها الحروب، ثم يصطنعون الطابع المحلى، واعتمادا على هذا التاريخ، ترجع الشخصيات بالسرد والتفصيلات الذاتية إلى ماضٍ سابق.

إن التاريخ يتكثف بمنظور محدد تاريخيا، يتضمن جميع التفرعات، فى حين أن آنية الذى يكتب، إذا كانت تلمح خلف الحدودة، أو تشير إلى القارئ، فإنها لا تثار بشكل مباشر.

أما مؤلفونا، الذين قد يخشون من عمليات إعادة الصياغة العسيرة، فإنهم نادراً ما يعالجون الماضى بالدرجة الأولى. وحينما يفعلون ذلك تحت تأثير بريشت، فإنهم لا يهتمون كثيراً بالأسماء الكبرى والتواريخ الكبيرة، ويفضلون معالجة أحداث من منظور الشخصيات الشعبية، على أية حال، من منظور "الصفار" بدلا من أن يعرضوا على المسرح أبطال التاريخ. ونحن نشعر بالأسف لأن مثل هذا الميدان خلا من مثل عروض "آلان ديكو" و"روبير هوسين" التى عرضت، من خلال إعادة صياغة الأحداث التاريخية الكبرى، الخطب الملتهبة التى كان يلقيها محامو الشعب، وفى بعض الأحيان، وإذا لزم الأمر، صور السيد المسيح.

هذه الدرامات المزينة تمجد التاريخ فى طقوس كبرى احتفالية تثير الذاكرة الاجتماعية، وتحقق القبول العام عن طريق تحقق مسرحى لذكرى أسطورية يحملها العرض.

مثل هذه العروض لها تأثير عظيم فى إحياء التاريخ والتذكير بصفحاته المشرقة. فى مسرحية "ماكسميليان روسببير" (١٩٧٨) عرض كل من "جان جوردوى" و"بيرنار شارترى" التأثير التاريخى. وحديثا خاطر "جان مارى بيسيه" بتقديم بيتان وديجول، فى "هيللا لوكو" (أكت سود، بابويه، ١٩٨٩) يقوم الجنرال ديغول بزيارة المارشال بيتان فى زنزانته فى جزيرة "يو" صبيحة الحرب العالمية الثانية. هذا اللقاء الذى جمع القمم يذكر باللقاءات الكبرى فى المسرح الكلاسيكى.

إن النص يرسم صورة كل من الرجلين بأسلوب كوميدى لاذع: فكل منهما يعرف الآخر. وحياتهما تكاد تكون واحدة. وكل منهما لا يخفى عليه مخاطر السلطة ونزوات الرأى العام. كل ذلك أشاع عند كليهما نوعا من الألفة بدون خداع، حينما وجه بييسيت الحوار نحو الفكاهة:

ديجول:

هيا، لقد جئت لزيارتك وأنت تشاكسنى بسبب حكاية نزهة.

بيتان:

حسنٌ. أنت هنا، لنفترض أن المفاجأة وقعت... والآن اسمح لى
أن أذهب إلى المرحاض. أنت الوحيد العاجل (يضرب) أيها
المقيد!

ديجول:

هل من الضروري أن تكون مبتذلا إلى هذه الدرجة ؟

بيتان:

أوه! مبتذل! طبعى، يا ديجول، طبعى. لقد جعلتني أنتظر.
سأصغى نفاذ صبرى ودهشتي ، هذا كل ما فى الأمر. لا
تؤاخذنى إذا كانت مثانتى ليست على ما يرام. إنها ليست على
ما يرام، وأنا أعترف بذلك، ولكنك أغظتني".

وفى لحظات أخرى، يعود الرجلان إلى اللغة "الراقية" الخاصة بالدراما التاريخية، ويقترب الحوار من لغة التراجيديا الكلاسيكية دون أن يصل بييسيت إلى درجة البارودى أو التقليد الساخر:

ديجول:

أنا لم ألق بشمبي هي الهاوية.

بيتان:

كانما الأمر أمر الشعب!

ديجول:

أنا مهتم بمصير هؤلاء الناس.

بيتان:

دعك من هذا. أنت مثلى لا يهملك ذلك. إنك تسيطر على كل شيء، ولا شيء يقاومك. ولكن صدقتى، مع قليل من الوقت، مع قليل من الحظ، سأراك تسقط.

ديجول:

حاليها، أنت فى موقف متردد، أكثر ترددا من أى فرنسى، وتحاول أن تتخلص مما أنت فيه.

بيتان:

أنا فى المصير الذى ألقيتى أنت فيه.

وقد عالج مسرح الشمس فى آريان منوشكين التاريخ مرارا. فمسرحية "الثورة يجب أن تتوقف عند تمجيد السعادة" (آهان سين، ١٩٧٣) تبدو وكأنها تمجيد للثورة فى شكل مسرحيات قصيرة ولوحات يقوم بها ممثلون فوق تخوت متنقلة. إن مسرحية "المدينة الثائرة من هذا العالم" (آهان سين، ١٩٧٣) تعالج موضوعًا أخطر وأقل استعراضا، حيث تعرض علينا بشكل جوهري. وحينما

يعرض المسرح ما تعرض له الثوار الفرنسيون من خيبة أمل خلال السنوات التي تلت الثورة، فإن ذلك يتضمن أسئلة موجهة إلى المشاهدين حول علاقتهم بأحداث سياسية معاصرة. وحينما يعالج المسرح التاريخ فإنه يقيم علاقات واضحة بين الماضي والحاضر.

تلك هي حال النصوص التي تجعل المرجعية للحروب. ففي مسرحية "بلاج الحرية" لرولاندي فيشييه (تياترال، ١٩٨٨) تجرى الأحداث على بلاج في مقاطعة بريتانيا بعد أربعين سنة من الحرب. إذن نحن بصدد ذكريات الحرب والتحرر. وفي مسرحية "جرجوره" لفرنسوا بورجا يعيش سيمون أياما رهيباً مرّ عليها أكثر من ثلاثين عاماً، أيام حرب تحرير الجزائر. وفي مسرحية "برلين، راقصك هو الموت" لإنزو كورمان، عاش جيته مختبئاً في كهفه أكثر من عام بعد انتهاء الحرب، ويعيش من جديد لحظات من حياته تختلط بالحاضر الذي لا يستطيع أن يتقبله برمته. وفي مسرحية "الجزائر ٥٤-٦٢" لجان مانيان (تياترال، ١٩٨٨) محاولة لحكاية التاريخ، بشكل مجزأ على نحو ما نتذكره، كما يعلن ذلك كتيب الناشر، مشيراً بذلك إلى أهمية الذاكرة في العلاقة مع الماضي.

مسرحية "تونكين-الجزائر" لأوجين دوريف (كومب أكت، ١٩٩٠) تعرض لنا مثالا جيدا للطريقة التي يتم بها استحضار حرب الجزائر. فيعرض الكاتب لأماكن الملحمة لكي يحكى التاريخ كما وقع يوماً بيوم. ففي حي تونكين يتقابل ليلة الرابع عشر من يوليو مجموعة من الشبان والشابات وثلاثة أشخاص أكبر سناً، أحدهم يدعى "شارلى إندو"، عاد من حرب استعمارية أخرى. وهي أيضاً

الليلة التي تسبق رحيل لويجي إلى الجزائر، ويتذكره الكبار في السن حينما كان طفلاً صغيراً:

أوكتاف:

كان يبدو جاداً حينما كنت أصعبه ممي فوق الدراجة البخارية وأطوف به الحي.

لابروكانت:

منظر جميل. مارسيليا.. اللون الأزرق الجميل. الجزائر. والحقول، والجبال والدور. هناك اختبئوا. وأنت ؟

أوكتاف:

على أية حال، ما كانت لأتصور أنه سيرحل بهذه السرعة.

إن المواجهة بين الذين يريدون أن يرحل لويجي وبين الذين يريدون أن يبقى ليست هي موضوع المسرحية الأساسي، ولا استحضار حرب الجزائر، ولا حرب الهند الصينية؛ إنما الأهم هو استحضار أعمال العنف والآلام التي تصاحب الرحيل إلى الحرب التي توقف اندفاع الآمال في الحياة في بدايتها عند لويجي. إن الرجوع إلى التاريخ في هذه الحالة حجة، وهو يخرج من الإطار تاركا المجال لاستحضار حياة يومية تتم معالجتها بحنين بالغ.

٥ - حينما يزور الماضي الحاضر

يبدع "رينيه كاليبسكي" في تشكيلات معقدة ومثيرة حينما يفصل الحديث عن الماضي، وبالذات عن أحداث تاريخية ملحة معتمدا على قواعد "إعادة

التمثيل" التي تفكك هويات الشخصيات الأساسية انطلاقاً من حاضر خيالي للتعامل معها بأساليب مختلفة. ففى مسرحية "جيم المتهور" (جاليمار، ١٩٧٢) يصور لنا مريضاً بعد عشرين عاماً من عصر النازية تتسلط عليه صورة هتلر. وفى مسرحية "نزهة كلاريتا" (جاليمار، ١٩٧٢)، وعلى طريقة الدراما النفسية، يعيش مجموعة من الشباب فى إحدى السهرات الاجتماعية، آخر أيام موسوليني مرة أخرى. أما مسرحية "الألام تبعاً لبيهر بازوليني" (ستوك رتياتر أوفير، ١٩٧٧) فلا تحكى اغتيال بازوليني بصورة مبتذلة؛ بل فى أثناء تصوير أحد الأفلام حول الآلام المسيح يخلط كاليبسكى المخاطر التى تهدد حياة المسيح بملايسات اغتيال بازوليني الذى لم يتم بعد، بل يمكن التكهن بحدوثه بأساليب مختلفة. فالشخصيات تفهم بازوليني وأمه وقاتله، و"الأولاد" الذى كانوا يحيطون بموته والممثلون، نجوم يظهرون بهوياتهم الحقيقية (من سيلفانا مانجانو إلى تيرنس ستامب)، والحاضر هو التصوير الذى يذكر بالماضى (موت المسيح) وبالمستقبل (بازوليني وهو يخرج موته). الجزء من المشهد التالى يجمع بين جوزيب بيلوزى، وماسيمو جيروتى، وفرانكو شيتى، وأنا مانيانى، وممثلين، وإيرين "فتاة":

بازوليني:

منظر عام. خارجى. مواجهة. وحينما يقول يهوذا "أنا برىء، ماذا

تريدون منى؟"، سيكون من السهل على كل شخص أن يدرك سر

المعجز، والغضب والألم. (بصوت خبيث فجأة، وهو يضرب على

خده برفقته هل عضضته، هل عضضته فعلاً؟

جوزيب:

(ضاحكا، ومنتصبا نصف انتصابا) لأنتى ههمت يا بازو...

(قبضتاه فى الهواء) ههمت!

ماسيمون :

(إلى بازوليينى)

ماذا حدث لك. ماذا حدث لك، بالله عليك،

فرانكو:

أنا برىء، ماذا تريدون منى ؟ (ضاربا بشدة على صدره)

هذه الكلمات أنت كتبتها من أجلى فى هيلمك الطويل الأول.

وهذه الكلمات كت أقولها جيداً!

إيرين:

إذن، لماذا تبكى إذا كنت متأكدا من ذلك ؟

أنا:

استراحة قهوة ، فرانكو.

إن حاضر التصوير يتيح لكاليسكى، داخل فضاء واحد، أن يتوجه كما يريد نحو الماضى ونحو الحاضر مشكلا سلسلة من المواقف الدرامية تقدم كل أنواع الحلول لإنجاز الاغتيال، وهذا ما يطلق عليه المؤلف "فوق النص"، الأخذ فى الحسبان جميع الاحتمالات الدرامية داخل بنيه

وحيده . كذلك يسمح للمؤلف بالتعامل مع الذاكرة كما يقول سارازاك
فى "مستقبل الدراما":

"الحاضر يسطر عليه ماضٍ كارثى، فاجمى، أو وخز ضمير، الحياة وقد
اخترقها الموت، الدراما وقد انفتحت على عملية قتل، أو عملية بمث...".

حينما يتفجر الزمن والفضاء إلى درجة تضطرب معها الحدودتة، يحدث أن
تلجأ الشخصية إلى الماضى وتصبح كأن ذكريات الماضى تزورها .

هذا الأسلوب السردى يتمتع بالمرونة، وهو بمنأى عن ضرورات الواقعية،
حيث إن أية جزئية من الماضى أو من الحاضر، وأحيانا من المستقبل تتحول
فوق المنصة إلى واقع، ويطفو الجواهر على السطح، كأنما الذاكرة قد خلصته
وحررته من الضرورة المزعجة التى تقضى بسرد كل شىء .

وهذا أيضاً أسلوب معظم النصوص المسماة "ليلية"، حيث يكون الشخص
الذى يحلم محرراً من عوائق الخيال العادية؛ فالمؤلف يجعله يسافر كما
يريد، ويطبق عليه عمليات المونتاج الزمنية التى تناسبه. وعدم التقيد بالزمن
هو الأسلوب الأمثل لمؤلفى الحلم؛ لأنهم يتمتعون بالحرية التى يحتاجون
إليها. وتتم عمليات معقدة من المونتاج لتساعد على التخلص مما يمكن أن
يبدو أنه نظام، وذلك حينما يكون هناك شخصيات أكثر من اللازم "تعيش
من جديد". كثير جداً من الأحداث تكون من الكثافة بحيث إن المؤلفين
يفضلون ألا يعالجونها بأسلوب المواجهة المباشرة، ويلجئون إلى المجاز
المسرحى.

وفى خط آخر، تحاول الأعمال القائمة على عملية بحث يقوم شخص أو عدة أشخاص بالتنقيب فى الماضى وفى أطواء الذاكرة، تحاول الوصول إلى حقيقة تكون إلى حين. ففى مسرحية "مَنْ لومى سين" للويزا دوترينى (تياترال، ١٩٨٨) نجد ثلاث نساء يتبادلن النقاش، ويصححن لبعضهن بعضاً المعلومات، فى محاولة لرسم ملامح متناقضة لامرأة لا تعرف -البتة- من تكون فى الحقيقة، أو لا وجود لها إلا من خلال هذه التناقضات، أو ما يتصوره الآخرون كذلك. وليس لديهن فضاء ولا زمن سوى ما يخص كلامهن الذى ينقب فى الماضى على هواهن، مع اختيار الصور التى تروقهن.

أما "جان لوى سارازاك" فقد اختار أن يستطلق الموتى، أو بالأحرى وضع شخصيته فى مسرحية "الأم البستاني" (تياترال، ١٩٨٩) فى فضاء - زمن ينتمى إلى ما بعد الموت. من أجل ذلك يعالج حادثة عامة حديثة وحساسة جداً بأسلوب رقيق. صداقة يهودية عجوز ("طيف يفيض بالحياة") وشاب يمتى بزهورها "إذا كان حياً، فعلى طريقة الأشباح"، تنتهى فجأة حينما يقوم الشاب بقتل السيدة. ويلتقى الاثنان بعد المأساة لكى يتحاورا ويعيشا من جديد لحظات من الماضى. وبالإضافة إلى الحرية السردية التى يتيحها هذا الأسلوب فى المعالجة وفى تناول موضوع فاجعى بنوع خاص، فإن المسرحية تعتمد على الذاكرة. فالشخصيتان تستحضران لأن المرأة تحاول أن تفهم، وهى تسأل الشاب، وهى تعيش معه من جديد لحظات لطيفة من تاريخهما تكتسى مع البعد الأمنى (ويا له من بعد!) بلونٍ جديد، وتقطعها حينما تريد:

"البستاني:

لو كنت تعلمين ماذا طلبوا مني!

المجوز:

ماذا؟

البستاني:

أن أكرر... إل.

المجوز:

حسنًا. ما هملة، ألا تستطيع أن تمديه ؟ أم أنك تريد أن تقول لم تكن أنت ؟ ألم تكن أنت نفسك ؟

البستاني:

بلى. أنا. أنا. هملتى لا يمكن انتزاعها منى. هى لى.
(مخاطبا نفسه) أنت، أيتها المجوز، التى لم تكونى موجودة هناك هذا الصباح. يسلبوننى مساعدتك حينما أحتاج إليها.

المجوز:

أنا اليهودية ؟ أم المجوز اللطيفة ؟ هل تعلم أنك مدين بوجودى لهاتين الكلمتين "المجوز اللطيفة" ؟ أنت نطقتهما أمام القاضى، والمصحف طبمتهما".

كل شيء يجرى وكأن الضحية لا تستطيع أن ترجع عن أسباب موتها، ولا يكتفى شبحها بالتفسير المبتذل المعتاد. إن الضحية، بقيامها بالبحث ومساءلتها لذكرياتها، تستجوب المشاهد حول تلقيه للحادث، وحول "حيثيات" قضية من الابتذال بحيث لا تقنع. إن تغييرات الفضاء والزمن يبدو أنها تخضع لقراراتها.

وهنا، يعلّق سارازك السر، ويولج فى الوقفات على الصور القديمة عبه المسئوليات الشخصية والجماعية. هذا الشكل الذى يقوم على الاستحضار، والعودة الإرادية إلى الماضى، يخلق مواصفات دراماتورية لا تستغل بطريقة رخيصة هيمنتها على الزمن والفضاء، ولكنها تجعل منهما المحرك الرئيس للمسرحية.

فى أعمال "مارجيريت دورا" تحتل الذاكرة مكانة جوهرية. فمن طريق استحضار أشتات من الماضى، تجتهد الشخصيات فى إعادة صياغة بعض الأحداث التى عاشتها فى الماضى. فالحاضر المحايد، أو هو كذلك تقريبا، هو المكان التى تعمل فيه الذاكرة؛ فهو يتخذ جميع ألوان الماضى والمستقبل إذا لزم الأمر، لمجرد قرار الشخصيات التى تستحضر كما تريد، ولو فى مقابل الألم، ذكريات الماضى. وعند الحاجة تتكلم بلسان شخصيات اختفت، وتميدها إلى الحياة لحظات، وتغير الزمن والفضاء بسرعة أحيانا يجزع لها القارئ الذى يحاول أن يعيد تشكيلها وهو يلهث. إن جميع الأحاديث تصب فى عناد نحو المحاولة المدمرة، الأليمة التى تكمن فى إعادة صياغة ملامح الماضى. إن "مارجيريت دورا"، عن طريق عمل الذاكرة هذا، تقيم سداً عظيماً ضد الموت:

فى مسرحية "سافانا باي" (مينوى، ١٩٨٣) المرأة الشابة هى التى تساعد

مادلين على تنشيط ذاكرتها، وتأخذ بيدها فى طريق الذكريات:

"مادلين:

عرفتك (لحظة طويلة) أنت بنت تلك الطفلة الميتة. ابنتى الميتة

(لحظة طويلة) أنت بنت سافانا. صمت. تغمض عينيها وتهدم

الفرغ) نعم... نعم... هو ذلك. (تترك الرأس الذي كانت
تهدنته، تسقط يداها) أريد أن يتركوني في حالي".

وتقوم المرأة الشابة بزيارتها في أوقات منتظمة في فضاء غير مسمى لعله
فضاء المسرح النيوّم الذي ستكف فيه عن الحضور سينتمى إلى الموت. ولكن
حينما تكون موجودة يتم استحضار سافانا:

المرأة الشابة:

أنت تفكرين دائماً، دائماً في شيء واحد.

مـادلين :

بداية (ببداية)
نعم.

المرأة الشابة:

عنيّة) هيم ؟ هل تصرحين به لي مرة ؟

مـادلين :

(بالمُتّك نفسه)
حسنٌ، روى بنفسك لكي تعرفي هيم تفكر.

المرأة الشابة:

أنت تفكرين في سافانا.

مـادلين :

نعم، أعتقد ذلك.

(صمت - الرقة تعود)

المرأة الشابة:

سافانا تعود بسرعة الضوء. وتختفى بسرعة الضوء.
الكلمات لم يمد لها زمن.

هنا يستقر مسرح الذاكرة حقا، حينما تسأل الفتاة مرة أخرى عن هذه
القصة التي تؤكد مدينتين أنها لم تعد تذكرها من فرط ترديدها. ومع ذلك:

المرأة الشابة:

(تخرجها من الألم) كانت هي لباس بحر أسود.

مادلين:

(تكرر) كانت هي لباس بحر أسود
رفيق جداً...

المرأة الشابة:

شقاء جداً.

مادلين:

لم أعد أدرى (تقترب من المرأة الشابة. ترفع يدها
إلى وجهها، تقرأ لون عينيها) العيان، أعرف، كانتا
زرقاوين، أو رماديتين، تبعا للضوء. على البحر كانتا
زرقاوين (صمت) بينها وبينه، يوجد هذا اللون الأزرق،
هذا الفضاء البحري الثقيل، العميق جداً، الأزرق
جداً.

إن الشخصيات، في حاضر المسرح، لا وجود لها إلا في حدود تعاملها
بالكامل مع الماضي، وتذكر بدقة شخصيات الماضي، وتعيد تشكيل أفعالها

وحركاتها. لم نعد ندرى إذا كانت هذه اللقاءات التى تنتمى إلى عمل، وتستحضر مجهود الممثلات لإظهار بديلات (من تكون بالضبط "ابنة" من؟) هى تدريب يومى يبعد الموت، شكل من أشكال التعذيب، أو هى قمة السعادة التى توهب للإنسان، سعادة التذکر.

٦ - مسرح الممكنات

يطلق "أرمان جاتى" اصطلاح "مسرح الممكنات" على نوع من الدراماتورجية يتعامل فيها الفضاء - الزمن مع أبعاد متعددة وعصور متعددة فى وقت واحد للتعبير عن الإنسان الذى لا ينفك يخلق نفسه بصفة مستمرة. وهو من بين الأوائل الذى فجزوا مبكراً المفهوم التقليدى للزمن والفضاء فى المسرح. فى مقابلة له مع مجموعة من عمال النظافة فى باريس كانوا مدعويين إلى حضور عرض "حياة أغسطس الخيالية" (سوى، ١٩٦٢)، يقول المؤلف فى مقابلة ظهرت فى مجلة "نيف" عام ١٩٦٧:

كنت أسألهم هل الأشكال المختلفة للزمانية (التعامل مع مفهوم الزمن) سببت لهم بعض المشكلات (كان مزج الأزمان فى الواقع هو ما أخذوه على كثير) فاتفقوا وأجابونى إجابة وجدتها ممتازة. قالوا: "لا ندرى إذا كنا قد فهمنا جيداً ما تقول، ولكن منا من لديه تلفاز، وهى نشرة الأخبار يمرضون علينا أشياء وقعت أمس، وأشياء أخرى وقعت اليوم، فى باريس، وفى موسكو، وفى لندن، وكل ذلك بشكل متعاقب. فهل هذه هى الزمانية التى نتحدث عنها ؟ نعم هى كذلك".

ويكتب "جاتى" مسرحاً "منفجراً" حينما يدرك أن المسرح البرجوازى لا يستطيع أن يأخذ فى الحسبان "صوراً" من الدراما يعيشها الإنسان المعاصر كل

يوم". وهو يطلق على الزمن العادى فى المسرح "زمن المدة"، أو "زمن الساعة"، أو "زمن الاستمرارية"، أو "زمن القدر"، وذلك فى التحليل الذى قام به كل من "جيرار جوزلان" و"جان لى بيبى" (جاتى، اليوم، سوى، ١٩٧٠). فقد قادته تجربة النفى والأسفار إلى التفكير فى التاريخ، وجعلته يخترع زمنا مسرحيا آخر.

"إذا كما فى داخل اللحظة الواحدة، نستطيع داخل حاضر واحد أن نحقق حقنة من الماضى، وهى الوقت نفسه نجمله يفتح على المستقبل، فإننا حينئذ نأخذ فى الحساب مسيرة أقرب إلى الحقيقة. إن تتابع الصور، والأفكار، هو لفة الإنسان الذى يخلق نفسه بصفة مستمرة".

(مقابلة مع "الأداب الفرنسية"، أغسطس، ١٩٦٥)

جاتى -إذن- ينطلق من تجربة سياسية إنسانية، وليس من مجرد نزوة شكلية، لكى يصوغ لنفسه أداة تتفق مع "هذه الإمكانيات التى نجدها فى الإنسان"، والتى يستعملها فى معظم مسرحياته. وهو يقوم بالتحليل نفسه للزمن والفضاء، مندداً بالمنصة الوحيدة التى تفرز مسرحاً هراماً، مقترحا أن يحل محله فضاء يأخذ فى الحساب عالما يعيش فى مستويات مختلفة وعصور مختلفة فى وقت واحد:

"إن عملية خلق زمن - ممكيات أدت بالضرورة إلى فضاء -ممكيات، أى إن هناك فضاء مميئا يخلق جميع الفضاءات الممكنة".

فى مسرحية "أغسطس ج"، الشخصية الرئيسة تتفجر، يقوم بها خمسة ممثلين مختلفين تبدأ أعمارهم من التاسعة حتى السادسة والأربعين. والمنصة مقسمة إلى سبعة أماكن تمثل عصوراً من الماضى. المستقبل الذى يحلم به أغسطس، ومختلف عصور الحاضر. وفى مسرحية "تشييد شعبى أمام كرسيين

كهربائيين" (سوى، ١٩٦٤) يوجد خمسة فضاءات -ممكنة تمثل قاعات عرض فى ليون وهامبرورج وتورينو ولوس أنجلوس ويوسطون، حيث يشاهد متفرجون فى وقت واحد مسرحية عن موضوع ساكو هانزيتى، مما يعكس على الحلم ونتائج بعداً عالمياً.

قلما تعرض الآن أعمال "جاتى" على المسرح، ولعل ذلك بسبب الالتزام السياسى لمسرحه، ومع ذلك فإن طريقته فى الكتابة كان لها تأثير طويل فى مفهوم الفضاء والزمن فى المسرح.

٧ - هنا وفى أماكن أخرى: التزامن والانفجار

الفضاء - الزمن المتفجر لا يكون له دائماً مثل هذه الخلفيات الأيديولوجية، وفى كثير من مسرحياته، يضفر "ميشيل فينافيه" محادثات مختلفة يمكن أن تتم فى فضاءات -أزمان مختلفة، ويجعلنا نسمعها فى وقت واحد. فى "طلب وظيفة" (١٩٧٢) (مسرحية من ثلاثين جزءاً)، نجد أربعة أشخاص (والأس وهو المدير، وفاج، ولويزا زوجته، وناتالى ابنتهما) جالسين فى محادثة عائلية، "فى مشهد دون انقطاع"، كما يحدد المؤلف الذى لا يقدم أية إشارة إخراجية، وبالذات أية إشارة فضائية. وإليك مطلع الجزء الأول، وعنوانه "واحد":

والأس:

انت ولدت فى ١٤ يونيو ١٩٢٧ فى مدغشقر.

لويزا:

حبيبى .

فـسـاج:

أنا جسدياً....

والأس:

هذا يدهى.

لـويـزا:

كم الساعة 9

ناتالى:

بابا، لا تفعل ذلك معى.

فـسـاج:

هذه مثالية نصوغها معاً، ألا نعمل من أجل الأجرة وحدها.

لـويـزا:

كان ينبغي أن توقظنى.

فـسـاج:

كنت على وشك أن أظلم، ولكلك كنت غارقة فى النوم.

والاس:

ماذا كان يعمل والدك فى مدغشقر عام 1927 ؟

فـسـاج:

بذراعك المبسطوطة، كان منظرها جميلاً.

ناتالى:

بابا إذا عملت لى هذا.

لويزا:

أنا لم ألمع الحذاء.

فاج:

كان أبى طبيبا عسكريا .

لويزا:

لقد انصرفت بميلك.

ناتالى:

بابا ردة على.

فاج:

فى وحدة فى تاناناريف.

والاس:

فى مجتمعا .

فاج:

لكننى لا أذكر شيئا من ذلك.

والاس:

نحن نولى الإنسان اهتماما كبيرا (...).

فى هذا الشكل من المحادثة المتعددة الأطراف، يكون تحت تصرفنا علامات فضائية قليلة. فيمكن أن نتخيل مكانا خاصا حميما، هو الأسرة، ومكانا خارجيا، اجتماعيا، هو مكتب إحدى الشركات. فى مثل هذه الحالة فإن لويزا وناتالى تنتميان إلى الأول، أما والاس وإلى الثانى، وأما فاج فيحقق الصلة، فهو

الذى يتكلم فى المكانين فى وقت واحد. والحقيقة أنه ما من شىء يلزم بوجود هذين المكانين فى العرض. ولربما كنا بصدد مكان وحيد، مكان فاج أو ضميره يخترقه الخطابان، ولكن يمكننا أيضاً أن نتصور حلولاً أخرى، منها "إقامة" الأسرة فى الشركة، أو لوج المدير فى المكان الخاص. أما فيما يختص بالزمن، فيمكننا أن نتصور عودة إلى المنزل بعد المحادثة (جزء من العبارات يخص فترة الصباح، قبل رحيل فاج)، ولكن هنا أيضاً لا شىء يجرى وحده، ولا شىء مثلاً يحدد موعد مداخلات ناتالى. وتطبيق المنطق أكثر من اللازم بخصوص فصل الفضاءات يمكن أن يؤدي إلى سطحية الحوار المضفر. إذن، أهمية النص تكمن بالذات فى التصادم، فى التناقض بين برودة الخطاب المهنى الذى سيصبح رهيباً، وبين الضعف المتدرج فى الخطاب العائلى.

فى تقديمه للمسرحية ضمن أعماله الكاملة يقول فينأفيه:

"مندوب مبهمات فى حالة بطالة منذ ثلاثة شهور. يبحث عن عمل جديد. فى الوقت نفسه الذى يجيب فيه عن استجابات منظمة بكل دقة، يواجه ابنته وهى يسارية متطرفة، وزوجته التى يمز عليها أن تُحرّم أسلوب حياة آمنة مطمئنة. هذه الدراما البسيطة هى أساس كتابة مسرحية تخرج عن محاورها الأساسية: ضباب المكان، تقطع المسار الزمنى، تشابك الإيقاعات. وفى الفضاءات المتمزجة تمزج الشخصيات أزمنتها، وتتبادل الأحاديث. وليس بدون واقعية: كما هى العادة، كل شخص هنا وحده، ومع الجميع، وفى كل مكان".

ومن الجدير بالذكر أن نضيف أن اختيار الشكل هنا مرتبط تماماً بطريقة الحكى، وبما يمكن أن نطلق عليه أيديولوجية السرد. فالتعقد لا يمكن فصله عن العمل، ولا يمكن بأية حال النظر إليه باعتباره تصنعاً فى "الحدائث".

هذا الطابع الموسيقى للكتابة يركز عليه "دانيال لوماهيو" فى مسرحية "اغتصاب" (١٩٧٨)، حيث كل علاقة بالزمن والفضاء المحددين تختفى لمصلحة تفجرات الحوار بين صوتين نسويين. التزامن هنا أكثر شكلية، أقل علاقة أيضا بالفضاء والزمن، والنص ينتمى إلى أسلوب الموشحات الدينية.

فى هذين المثالين، يطفى الحوار على جميع الإشارات الفضائية - الزمنية؛ مما يجعل مهمة القارئ حساسة بدون معينات مادية تتعلق بالموقف. فعليه إذن أن يتخلى عن الأسلوب التقليدى فى التصور، ولا يطبق نظام الموقف الاعتيادى، وأن يتماشى مع اختراقات الحوار. ذلك ما يحقق وحدة النص العميقة، حيث تنوعات الزمن والفضاء كثيرة ومفاجئة بحيث يفضل التوقف عند الحدود السطحية للكلام، حيث اصطدام العبارات المتجزئة يفرز معنى حينما يكون بعضها قريباً من الآخر، ويمكن إدراكها فى تواصلها.

ومن ناحية أخرى فإن الحرية الكبيرة فى الكتابة فيما يختص بعلاقات الزمن والفضاء موسومة بتبسط الحاضر، أياً كان الشكل الذى تتخذه هذه "النماذج المختلفة من الحاضر"، وتفكك يخلط آثار السرد التقليدى المعتمد على وحدة الاستمرارية.

إن "هنا والآن" الخاصة بالمسرح يصبح البوتقة التى يصرف بها الكاتب جزئيات حقيقة معقدة فى الأزمنة المختلفة، حيث الشخصيات ترحل فى الفضاء بواسطة الحلم، أو أكثر من ذلك أيضاً، بواسطة عمل الذاكرة.

كل شىء يجرى وكأننا مسرح اليوم يعود بإصرار إلى اليوم، وأن جميع الأحداث المستحضرة تبعث من جديد، ويحكم عليها من جديد بمقياس الحاضر.

يمكن أن نرى فيه دليلاً على نوع من هيمنة الوعي المعاصر الذي لا يزال يتغذى على أحداث الماضي بشرط أن يجعل منها مشهده، فقدان صبر عصر فيه تلقى الحالة الراهنة يتقدم العمل الطويل الذي يعيد التشكيل الدقيق للتاريخ. وربما وجب كذلك البحث في منطقة التأثير النفساني عن تلك الملاقة بحاضر يزوره الماضي أو يتسلط عليه الماضي. أيًا كان الوضع، فإن الأحداث المعروضة على المسرح لا تتفكك تُستجوب بلا ملل، وتواجه وتتشابك فيما بينها كالمشاركة بفعل اضطراب يعلى الشكوك. ومع غياب وجهة النظر الأيديولوجية الأكيدة فإن السرد يستسلم للشك. الوعي يقبل كأنه ذاتي تماماً حينما يكون البحث الفردي خاضعاً لزلزلات الذاكرة، إنه يلجأ إلى وجهات النظر المتعددة، وإلى التجزئة المنشورية لإدراك عالم غير مستقر، مأخوذ بين النظام والفوضى. إن الانفجار ليس كلمة سر حدائية؛ وإنما هو في الغالب التعبير عن استجواب، بل عن قلق، حول حقيقة الأحداث ومجراها. وبينما كان جاتي لا يزال يبرهن على التفاضل وهو يتحدث عن "إمكانات" كلية الوجود السردية هذه، فإن التفكيكية قامت بوظيفتها بإعادة الكرة إلى ملعب القارئ، وإخضاعه بدوره لشكوك فك الشفرة.

ثالثاً : على حدود الحوار

يقول هيجل: "الحوار هو الذى يمثل أسلوب التعبير الدرامى الأمثل". وفى "القاموس الموسوعى للمسرح" يشير "ميشيل كورهان" إلى أن "الحوار هو السمة المسرحية الأولى للنوع المسرحى حتى أواخر السيتينيات"، وأنه "تفجر نهائياً حينما أصبحت عناصره المكونة، العبارات، لا يمكن نسبتها بالتحديد إلى شخصيات محددة".

لعل مجال الحوار هو المجال الذى غير فيه المسرح المعاصر فى أغلب الأحيان قواعده التقليدية الخاصة بالكلمة وتداولها، بتوسيع النظام التوقيضى للإعلام. إن تبادل الكلام الذى يجرى بين عدة شخصيات تتظاهر بالتواصل الإعلامى، الموجه، فى نهاية الأمر، إلى المشاهد والقارئ، يسميه اللغويون بـ "إعلام مزدوج". هذا النظام الرئيس فى التواصل المسرحى من الصعب تغييره فى المبدأ، بوصفه كلمة تبحث عن متلقٍ على حد تعبير آن أوبرسفيدل. على أكثر تقدير، يمكننا تغيير بعض قواعده بإضعافها أو تقويتها. إن الحوار الحقيقى المعاصر يتم أكثر فأكثر بين المؤلف والمشاهد، عن طريق أساليب إعلامية مختلفة، حيث إن ضعف الشخصية أثبت أكثر فأكثر ضعف لزومها كوساطة بين هذا وذاك.

لقد جعل مؤلفو مسرح العبث من الكلمة المتكررة، الثرثرة التى اختلت وظيفتها الإعلامية، أحد مفاتيح مسرحهم. إن الكلمة الدائرية، المشكوك فى فائدتها، تخل بالتواصل بين الشخصيات، وتوجه نحو المشاهد حقائق إعلامية غير مؤكدة أو متناقضة. إن حقيقة الحوار حيث نتكلم لنقول ونشكل الحدوتة،

اهتزت كما رأينا فى سياق القراءة. فحيث جعل الكلاسيكيون من دقة المعلومات الموجهة إلى المشاهد إحدى قواعد الكتابة المسرحية، اقترح كتاب العيث خطأ عامًا جعل ضرورة "القول" إشكالية أكثر فأكثر.

إن إضعاف الشخصية المعلنة، تقلصها أو حذفها بالمرّة، يُعد تطورًا ملحوظًا. فالكلمة لم تعد بالضرورة تصدر عن شخصية مبنية، يمكن تعرّف هويتها. هناك دائمًا كلام، ولكننا لا نعرف دائمًا من أين يصدر؛ لعدم وجود الأدلة الاجتماعية والنفسانية، أو مجرد الهوية المعلنة.

لا نعرف دائمًا من أين يأتى الكلام بالضبط، أو من يتكلم، كذلك لا نعرف إلى من يوجهه. إن تفسير الحوار غير من قوانين التعاقب، وجعلنا لا نعرف دائمًا، وبشكل مؤكد إلى من توجه الخطابات. يحدث أن يأتى الحوار فى شكل لفة خيط، حيث الموضوعات تتشابك لتقليد نزوات المحادثة وطمس عادة "الحوار الزائف"، اللامع المكون من عبارات المؤلف، والمنظم مثل مباراة فى كرة الطاولة.

وأخيرًا، فالكلمة تعضد العلاقة مع الموقف والفعل الذى يفقد من ضرورته شيئًا فشيئًا. فالشخصيات تتكلم "بجوار" الموقف دون أن تعطى الانطباع بأن هذا الموقف مأخوذ فى الحسبان، أو دون أن يكون من الممكن تحديده. يقول "دانييل لوماهيو" فى تصديره إحدى مسرحياته:

**"تعارض بين الموقف الذى فيه الشخصية وبين خطابها. مثلاً: الفراش
كمكان للجدل السياسى، واجتماع الأسرة كناية عن وقت العمل".**

هذا الفصل بين الحوار وبين الموقف، من العسير إدراكه؛ لأنه يعد تجديدًا بالنسبة إلى الدراماتورجية التى يكون فيها الحديث الذى يقال انعكاسًا بالضرورة

لما يتم أداءه. إن العلاقات بين الكلمة والفعل، وقد أصبحت علاقات تناقض أو تنافر، تكشف عن الاضطراب أو طبيعة الشخصيات التي لا تتفق بالضرورة مع ما تقول أو ما تفعل.

١ - مسرح المحادثة

مسرح المحادثة هو المسرح الذي تطفئ فيه مبادلات الحديث ومساراته على قوة الموقف، حيث لا شيء أو لا شيء تقريبا "يتم"، حيث الكلمة، والكلمة وحدها، تكون فعلا. ويمكن أن نضيف، مع أخذ كلمة "محادثة" بالمعنى الحرفي للفظ، أن العبارات المتبادلة تمثل أهمية ضئيلة، وأن المعلومات التي تنقل عن طريق هذه العبارات هشة، ضعيفة، سطحية، وبلا علاقة مباشرة ضرورية مع الموقف. وبمعنى أصح، فإن هذه المواقف تقلصت واقتصرت على لحظات ملائمة، مع تبادل العبارات التي أصبحت مستقلة عن الموقف، لا علاقة بينهما وبين طبيعة الموقف وتقدمه، فالكلمة تتبدى من أجل نفسها في الموقف، لا تكشف سوى تحديات المبادلات بين الشخصيات - المتحدثة، هذا إذا كانت موجودة أيضاً.

الفارق كبير بالنسبة إلى المسرح الدرامى التقليدى حيث يوحى للقراء بالبحث عن "الموقف"، والممثلون بأدائه يكونون متجاوزين للعبارات، أو كأن هذه العبارات لا تكتسب معناها الكامل إلا من خلال علاقتها بالموقف. فماذا يحدث حينما لا يمكن تحديد الموقف، أو حينما يضعف بحيث إن تحديده لا يقدم شيئاً؟ يمكن أن نقول إن أحد أهداف المسرح المعاصر يكمن فى تدمير الموقف، ومن ثم جعل حدود "الدرامى" تتقهقر وتتراجع.

فى "طرائق للحدث" يعرف جوفمان المحادثة على النحو التالى: "طبقا لعلم اللغة الاجتماعى، "محادثة" سيتم استعمالها هنا بصورة غير دقيقة، كمعادل لحدث متبادل. مقابلة نتكلم فيها"، فهو يعارض بينها وبين الاستعمال الیومى، "كلمة تصدر، حینما یجتمع نفر من الناس فى وقت فراغ، كهدف فى ذاته" (ص ٢٠). ویضيف قائلا: "العبارات تتلاقى أيضاً بصورة فنية فى الحوارات المسرحية والروائية، تحول المحادثة إلى أداء لامع، حیث یتحدد وضع كل لاعب أو یتغیر بكل عبارة ینطقها، وتمثل فى كل مرة الهدف الرئيس للعبارة التالية..".

فیما یلى على سبیل المثال، "محادثة حقيقية"، سجلت وكتبت:

١- اشتریت خمسة عشر كاپوريا .

٢- خمسة عشر كاپوريا، إنتى مجنونة.

٣- آیوه، ثمانية عشان الليلة كل واحد هینا ثلاثة وانت اتین.

٢- لا، إنتى عارفة كویس إن أنا ما باكولش غیر واحدة كل مرة.

١- لا. كل مرة بنسویلك اتین ویتاكلهم.

٢- لا، أنا ما باكولش غیر واحدة. إنتى مهروشة. دائما یدك سايبه كده.

٣- لیه اشتریتى كتیر كده؟

١- هولى لى بقى إنتى انبسطى معايا عند مارسيل.

٣- آه، بس أنا مخدتش بالى. مفيش بقه إلا إننا نعلمهم فى الفريزر، أمال

احنا اشترینا فريزر لیه .

١- صحيح، لكن دول متبلين. هيه كاترين حطت السجق هي الفريزر ٩

٢- آه، ويمدين رمته. وألان وكريستين حطوه هي الفريزر.

١- إحنا ناكل منهم خمسة وانتَ واحدة بيقوا ستة نقول سبعة يبقى لازم
نحط لثمانية هي الفريزر ناكلهم يوم الثلاثاء.

٢- إذا كتى هتكليهم يوم الثلاثاء مفيش داعى تحطهم هي الفريزر.

٣- أمال الفريزر فايدته إيه؟

هذه الحكاية تعتمد على محادثة الموقف فيها هش (العودة من السوق، تجهيز الطعام)، ولكن التحديات التي تعبر عنها العبارات قوية؛ لأنها تكشف عن صراعات، وأحقاد وطقوس، وكذلك عن تجربة مشتركة تم التعبير عنها بوضوح (شراء الفريزر، وخبرة الأشخاص الآخرين المعروفين).

ويمكن أن نقارن هذا النص الذي لا ينتمي إلى النصوص الدرامية بجزء من حوار مأخوذ من مسرحية "النهار يشرق" لليوبولد دي سيرج فالثييتي (بورجوا، ١٩٨٨) :

ميريديك:

ادخلي.

سوزي:

(داخلة) بيدو أن المعركة حامية... ليوبولد قال لي.

باستيان:

(لسوزي) سيأتي أيضاً، إنه يحمل كثيراً من البيض، لقد ظننا أنه

هو.

ميريديك:

صباح الخير يا سوزى.

سوزى:

صباح الخير يا بيكيه. هل اتصلت بالهاتف؟ من أجل المكلمة
الكهربائية ؟

ميريديك:

نعم. قال لى لا يجب أن تشتري حقائبك إلا من عند فريلون.

سوزى:

فريلون يغازلنى، سأقول ذلك.

ميريديك:

قالت لا يجب أن تقول ذلك.

سوزى:

كلام. إذا لم نقل، لن نجنى خيرا أبداً. لن نجنى إلا شرا. هذا
مؤكد.

ميريديك:

(مغيرا الحديث) إذن تمت الأمور جيداً. ماذا كان يقول ليوولد؟

سوزى:

لكن الموسيقى لا تعجبنى بسبب التسجيلات، لكنها كانت
سيئة.

ميريديك:

هل رقصت ؟

سوزى:

ههههه.

ميريديك:

كانوا ظرفاء معك، على الأهل ؟

سوزى:

لم يكن ينقص إلا هذا!

باستيان:

(لسوزى) يطلب منك أشياء لأنه يطلب دائماً.

ميريديك:

(مقاطعا) اسكت أنت يا باستي، وإلا حطمتك...

سوزى:

يتماركان... غباوة. والمكنسة الكهربائية. لا بد من تفهير

الحقائب؟

هنا أيضاً الموقف هش. وموضوعات المحادثة قوية بحيث إن المضمربين الشخصيات كثير. من وجهة نظر الحدوتة، الكلام حول المكنسة لا يمثل أى اهتمام، ولا يضيف جديداً إلى الموقف. وبالعكس، فسوزى هى التى تفتح هذا الموضوع الذى يبدو "محايداً" وتعود إليه، فى حين أن ميريديك مهتم بما صنعت سوزى الليلة السابقة ويرهقها بالأسئلة. أما فاللتيّ فيجد الوقت لكى ينمى

الموضوع العائلى موجهاً القراء نحو" طريق خطأ" فى السرد ينطبق على ملابسات الحوار. كل شىء يأخذ نصيبا متساويا من الاهتمام، والقارئ، عند هذا الحد من النص" لا يستطيع أن يفرق فى الاهتمامات. أحد الأسئلة الدرامية" فى العادة (مع مَنْ رقصت سوزى أمس فى عدم وجود ميريديك؟) اختفى تحت سيل الموضوعات (ما قاله فريلون بشأن الحقائق، حفيظة ميريديك الذى يحمل على فريلون...)

ويسجل مسرح المحادثة نوعا من الضمور للمواقف الدرامية بإيجاده نوعا من "الحوار الخشبى" حينما يكون ما يقال معتمدا فقط على ما ينبغى أن يقال أو يُنقل أو يُعمل.. حينما لا تكون هناك أية مسافة بين القول والفعل، فإن الحوار يصبح بالضرورة حشوًا. هذا يكون بداهة حينما نشاهد ارتجالات تافهة لا دور للكلمة فيها سوى وصف الموقف أو ترديده بالعبارات الجاهزة. فإذا كان الموقف يعرض لوجبة عائلية، فالحوار يكرر "ما يقال" فى أثناء الوجبة العائلية. وإذا كان الموقف فى محطة للقطارات، فالحوار يكون حوار محطة للقطارات ولا يتجاوز ذلك بتاتا. ومع الأسف فهذا فى بعض الأحيان أيضًا ما يحدث فى بعض النصوص المسرحية.

إذا كان علماء علم اللغة الاجتماعى، وعلماء علم اللغة الحديث اهتموا كثيرا بالمحادثة، فقد قدموا للدراماتورجية أداة تحليل إضافية تتعلق بتعرُّف أسلوب الإعلام، صالحة لكل مسرحية تقوم على تبادل العبارات، وما يهمنى هنا، بالإضافة إلى الأدوات المستعارة من جوفمان وسيرك وكاتريد أوريكشيونى، هو وجود دراماتورجية تعتمد كثيرا على الممارسة التوفيقية التى يمكن أن نرجعها إلى تشيكوف، طبعا مع الفواق الفنية التى علينا أن ندرکها.

هذه الحوارات ليست واقعية. ومن العجيب أن تكون الحوارات التي تنقل أو تقلد المحادثة تدخل من جديد تمسرحًا قويًا. فعند المؤلف الإنجليزي "هارولد بنتر" الذي نقدمه نموذجًا لأنه أنشأ مدرسة منذ الستينيات، تبادلات الكلام اللطيف لا تكون فوتوغرافية إلا في الظاهر؛ لأنها تترك فضاءات واسعة لكي يفوص فيها الأداء. فالمبارات هشة بحيث من الضروري الثقة بكل ما يسمح لها بالظهور، أى الاعتبارات غير الكلامية. أما فيما يتعلق بالموقف، وهو أيضًا هش، فإنه لا يمثل أى اهتمام إلا إذا كانت الكلمة تدخل فيه تنافرات يتبين أنها مفجّرة. كما فى مسرحية "العاشق" (جاليمار، ١٩٦٧ للترجمة) هذا المشهد آخر النهار، حيث العودة من العمل المعتادة التي حذفنا منها الإشارة الإخراجية:

"ساره:

مساء الخير.

ريشارد:

مساء الخير.

(يقبلها على خدها، ويمطيها صحيفة المساء، يأخذ الكوب الذى

تقدمه له ويجلس، تجلس هى بالصحيفة فوق الكنبه).

شكرًا .

(يشرب جرعة، ينطرح إلى الخلف، ويطلق زفرة تدل على الارتياح)

آه!

ساره:

تمبان ؟

ريشارد:

قلهلا.

ساره:

زحام السيارات ؟

ريشارد:

لا . المرور لم يكن مزعجا .

ساره:

حسن .

ريشارد:

كان عاديا جدا .

(صمت)

يبدو لي أنك تأخرت قليلا .

ريشارد:

تظنين ذلك ؟

ساره:

قليلا جدا .

ريشارد:

كان هناك زحام فوق الكوبري .

إن ما يسيّر الحوار لا أهمية له بالتحديد إن لم يكن مدعوماً بالأداء (وهنا بصفة جوهرية على الإيقاع) هل ريشارد فعلا متأخر؟ لماذا هو متعب؟ لماذا ساره تلف بشكل غير مباشر لتصل إلى موضوع التأخر؟ (موضوع زحام المرور)، تلك

علامات قراءة على الأداء أن يشير إليها أو يوحى بها، والشخصيات لا تقولها صراحة، ونحن لا نقرأ على جبيني الزوجين أية علامة من علامات التوتر في أثناء هذه المحادثة البسيطة؛ لأن تجميل الحوار من الأداء الزائد يمكن أن يسئ إلى الحوار بأن يضيف عليه اهتماما أكثر من اللازم، ويقدم للمشاهد مفاتيح أكثر من اللازم.

كذلك فإن الحوار الغامض يكون حينما تكون هوية الشخصيات غامضة والموقف غير عادى. ففي مسرحية "Trarsat" لمادلين لاييك (تياتر أوهير/ إنجو، ١٩٨٣)، هذه مدام سارة تستأجر طفلا لفترة من الوقت. وفي العرض قام بالدور ممثل مراهق هو أندريه ماكون.

كل ما لا يقال من الحوار يضيف على الحوار كله رائحة غريبة، لأن العمومية الظاهرة في العبارات المتبادلة تعتمد على الطابع الغامض للموقف:

تومى:

هل تكلمت في أثناء نومى ؟

سارة:

لا ، لا . لم تقل شيئاً . كنت هادئا جدا .

بالعكس، كنت تمام وقبضتا يديك مفلقتان .

تومى:

كانت قبضتا يديّ مفلقتين فعلا ؟

سارة:

لا، لا، غير صحيح. هذه عبارة نقولها.

تومي:

و... وهل انحنيت أنت علىّ في أثناء نومي؟

سارة:

لا. لم أنحن عليك في أثناء نومك.

تومي:

حسنًا!

سارة:

لماذا؟

أى تحليل للحوار يجب أن يأخذ في الحسبان العلاقة الديالكتية التي تقوم بين الشخصية والكلام الذي تقوله. ومع أن هذه الشخصية ليس لها وجود حقيقى سابق لما تقوله، فإن اعتبارات الهوية والتعارض بين الكلام المتوقع (الذى ينبغى أن يوافق الموقف) والكلام المنطوق فعلا، تضى على بعض حوارات اليوم لونا غربيا. إن "المحادثة" تبقى فيها بمثابة خيط التوصيل، حتى إن لم تكن تمثل لبّها.

٢- تفسيرات الحوار وتشابكاته

المحادثة الحقيقية تتميز أيضاً بالطابع المتوازي في استرسال العبارات، وبنوع من التشابك في الموضوعات لا يخضع إلا لرغبة المتكلمين. علماء اللغة وضعوا قواعد للمحادثة يطبقها المتكلمون على الأقل عن وعى حتى تصدر الكلمة

وتتطور. البعد عن هذه القواعد فى الكلام له معناه فى المحادثة كما فى الحوارات المستوحاة منها. بعض المؤلفين يهتمون منذ فترة طويلة بـ "الكلام الشظايا" الذى لا يخضع توزيعه لضرورة إنشاء خطاب بقدر ما يخضع لضرورة التقاط حركة الكلام، مده وجزره، وتردداته، لازماته وتسلطاته. مثل هذه الطرائق فى الكتابة لا تعتمد على الاهتمام بالوضوح؛ وإنما على الطقوس الاجتماعية، على علاقات القوة وحركة الوعى التى تشكل المعلومة المنطوقة.

مثل هذه النصوص تستعصى أحيانا على فهم القارئ مع أنها تحقق لمؤلفها الشهرة بأنه صعب أو غامض. هذا، وإن التشابك الظاهرى بين العبارات، المحكمة، يتضح عامة حينما ينتقل إلى المنصة، حيث يتحول الاهتمام مما يقال إلى ما يدفع الشخصية إلى أخذ الكلمة. فالذى يحدث فى الواقع فى حالة الإخراج أو قراءة النص المسرحى، هو إعادة إنشاء الجهاز ما فوق اللغوى الذى يصاحب الخطاب؛ فهو الذى يضى المعنى، وليس الخطاب ذاته كما نقلت لنا العادة.

هذا الانطباع بالغموض يتفاقم بسبب جرعة كبيرة من المضمرة موجودة بين الشخصوس، كما يحدث فى محادثة حقيقية؛ فالكاتب لا يجعلهم يقولون سوى الضرورى لتبادل المعلومات بينهم. إنه لا يحترم تقليدا عاديا فى الحوار يقضى بأن جميع المعلومات موجهة فى المقام الأول إلى القارئ أو إلى المشاهد، بصرف النظر عن أنهم، كما يحدث فى مشاهد التقديم الكلاسيكية، يكررون طويلا كل ما هو معروف لهم سلفاً، بما فى ذلك هوياتهم وسير حياتهم، وذلك لمصلحة المشاهد وحده.

تحدث "آن أوبرسفيلد"، بهذا الخصوص، عن "الحوار المثقوب" أكثر ثقباً من الحوار المسرحي العادي. كل هم هذه الكتابة هو حماية المضمير بين الشخصيات، وذلك بطرح كمية كافية من المعلومات أو الأدلة حتى لا يستبعد منها القارئ نهائياً.

من ذلك مطلع الجزء الذي يحمل عنوان "فتح طرد التمر" الذي تبدأ به مسرحية "فيما، هي شيء آخر" (لارش، ١٩٧٨) لميشيل فينايه، حيث تتشابه موضوعات شتى تهم الشخصيتين، ولكن بصورة منطقية بمجرد أن ندرك المضمير الذي يحرك الكلام:

سيباستيا:

يريدون ترقيتي إلى رئيس مجموعة.

شارل:

احك لي.

سيباستيان:

حكيت عشر مرات.

شارل:

كيف فتحت ساقك.

سيباستيان:

هي التي فعلت ذلك.

شارل:

نعم، هي. ولكن المرأ لا يرفض الترقية.

سييامستيان:

أنا لا أحب الرئاسة.

شارل:

هذا مكان الفتح.

سييامستيان:

كان ثوبها مطرزا بالدانتيل.

شارل:

أنا خائف على نينا. المكان عندنا واسع، وستبدو صغيرة جدا بطولها الذي لا يبلغ المتر وستين سنتيمترا.

سييامستيان:

عندنا.

شارل:

إذا اقترحوا عليك أن تصبح رئيس مجموعة فذلك لأنهم يعتقدون أنك كفاء لكي تكون رئيس مجموعة.

سييامستيان:

كانت ترتدى عقدا طويلا يتدلى من رقبتها.

شارل:

المدير سيتبها في إحدى اللهاى الآتية. سيصعد حتى غرفتها. أمس أكلت كثيرا، أرايت ٩ هي تحب الأرانب. لقد أخذت مرتين. من الأفضل أن تنهر مكان إقامتها.

المقصود بالكلام لا يقدم دفعة واحدة؛ بل يستضىء بمقدار تطور الحوار، ولا يدخل فى هذا الحوار أى تعميم "مجانى". كثير من الموضوعات تتشابه منطقيا فى الضمائر: فتح طرد التمر، الذكرى الجنسية لمن أرسلت به، إلحاح موضوع سيباستيان الذى استجد، والخاص بقبول الوظيفة الجديدة أو عدم قبولها، إحضار "نيناء" من أجل شارل. لا شىء يتطور بصورة ظاهرية فى شكل معلومات مكثفة ما دام الحوار يتخذ شكل محادثة الشخصيات الخارجة عن الكلام فيها معروفة تماما من قبل المتحدثين.

فى مقال له بعنوان "كتابة اليومى" (كتابات حول المسرح) حدد فينافيه ما يقصده بـ "التشابه"، وكيف أن المعنى يتشكل تدريجيا دون أن يقدم كل شىء دفعة واحدة.

"فيض اليومى يعمل موادًا غير متصلة، بغير أشكال، بغير اهتمام، بغير سبب أو تأثير. عملية الكتابة لا تكمن فى ترتيبها، وإنما فى مزجها، كما هى، خام، عن طريق التشبيك. التضفير هو الذى يتيح للمواد أن تنفصل لى لتتلاقى، وتدخل فواصل وفضاءات. وشيئا فشيئا يبدأ كل شىء فى الإضاءة."

هنا، فتح طرد التمر يتلاقى مع فتح الساقين، وفتح البيت لشخص خارجى مع الفتح على الجديد (نيناء، وظيفة جديدة)، حلم سيباستيان الجنسى القديم مع إلحاح شارل العاطفى. حالات كثيرة من "الذهاب والإياب" للمعنى تدخل معظم الموضوعات بقدر، ثم تتطور فى الجزء الأول، وفى المسرحية بتامهما.

ويزداد التشابه تعقيدا حينما يكثر عدد الشخصيات، وتتلاقى العبارات، ويجعل المؤلف من المضمرة الأساس فى لعبة مع القارئ، حيث الكشف عن "الموضوع" المحرك للحوار فى قلب الدراماتورجية. من ذلك هذا الجانب من

مشهد من مسرحية "Usinage" لدانييل لوماهيو، بعنوان "مأدبة العرس ب" (تياتر أوفير، ١٩٨٤) :

"(يدخلون واحدًا واحدًا)"

الأب:

لم أستطع أن أمنعه.

الأم:

كان عليك أن تجتاز دون أن تتظر.

الأخت:

لكنه اجتاز وهو ينظر.

الأم:

ليس وراءه إذا كان هناك شيء يتابعه.

العمة:

كان هناك تابع.

المم:

لا تصعدوا الأمور، ليس هذا وقته.

الصديق:

ألا يوجد أحد ؟ ما من أحد يساعدي على جمعه ؟ إنه يطلق صياحا ضعيفا. لا يزال على قيد الحياة.

الأم:

ماذا تتظر ؟

الأم:

من ٩ أنا ٩ قلبى يرتفع.

الأب:

لا بد من اثنين فى الحالة التى هو فيها .

الأخت:

سائقون جهلة. لأن لديهم سيارات لا يراعون.

الأم:

يضغطون على البنزين، ويضغطون وينطلقون.

المريس:

لقد بقيت بجواره تبكى وهو لا يكف عن الأنين.

(العروس تدخل حاملة كلبا تسيل منه الدماء) ."

هذا المقطع من الحوار يعتمد على سؤال مزدوج من قبل القارئ. الحادث الرئيس (إصابة الكلب) لم يعلن عنه بوضوح فى النص. ظل طويلا غير معلن. لعله حادث كما تشير إلى ذلك عبارة "يجتاز دون أن ينظر"، حيث دخلت سيارة (الإشارة إلى "السائقين الجهلة"). عدم الإفصاح عن هوية الضحية استمر طويلا، بل استمرت الإشارة إليها بالضمائر أو بألفاظ مبهمه. كلمة "كلب" لم تستعمل قط. لوماهىو يلعب بقواعد الاتصال المسرحى. ما دام الشخصيات يعرفون الضحية فهم لا يشيرون إليها بالتحديد فى المحادثة. مداخلاتهم الكلامية تقودهم إلى ردود أفعالهم، إلى علاقتهم بالحادث. وليس إلى الحادث نفسه.

الإشارة الإخراجية فى النهاية تقدم مفتاح اللفز. إن الانتظار والغموض يضطران إلى ممارسة لعبة الافتراضات. والمواجهة بين معادثة ضعيفة وحادث دام تظهر نوعا من الجزع المثير على المستوى الدرامى، المناسب من وجهة نظر تكوين المعنى الإجمالى. إن العروس أو العريس (الذى كان ثملاً أو مريضاً فى المقطع السابق)، أو حتى أى شخص آخر، كان من الممكن أن يقع له حادث. إن الميلودراما ("التي وقعت يوم الزفاف") لا تقع؛ وإنما يشار إليها، ويتم الإيحاء بها باعتبارها "ممكناً" درامياً ليتمكن بعد ذلك تجنبها.

نحن دائماً بصدد مادة مخزّمة تنشأ عن المحادثة. والكاتب لاماهايو يكثف فى تأثيراتها الحذفية والشكية، "عرج العبارات التى تتضبط أكثر من اللازم" على حد قول ج.ب. سارازاك. إن المرء لا يعرف بالضبط على أى شىء تعود العبارة، وفى القراءة لا ندرى أيضاً إلى من توجه العبارة. بل هى من الممكن فى لحظة لفظها ألا تكون لها سوى علاقة غير مباشرة بالموقف الراهن، حابسة الشخصية فى خطاب يدل على انفعالاته لحظة استراتيجياته الشخصية.

وهناك تجارب أخرى أكثر جذرية تفضى إلى كتابات لا يبقى فيها سوى مزق من العبارات تتلاقى، إلى حوار متفجر يكون من المستحيل إعادة إنشائه تبعاً للمعايير التقليدية.

مثل هذه الأساليب تمثل نوعاً من حدود الحوار الذى يستبعد منه الشخصية نهائياً، وفى رأى بعض النقاد تكشف عن طريق مسدود فى الدراماتورجية. وعلى العكس، فإن الكلمة يمكن أن تصبح من جديد جوهر التمسرح، حينما يكون كل ما يقدم من أداء صادراً عن الهشاشة الضرورية لظهورها.

٣- مسرح الكلمة

بعد تشييعهم للنص الفقيد الذى يتحدث عنه "جان فرانسوا ليوتار" بصدد عصر ما بعد الحداثة، قرر بعض الدراماتورج أن يعملوا فى حقل "الممارسة اللغوية" و"التفاعل التواصلى"، ومنذئذ أصبح المهم، فى غياب السعى وراء أى نص، بل أى خطاب، ليس التمسك بالعبارات المنطوقة، بقدر الاهتمام بالملابسات التى تظهر خلالها. إن المجال المفضل عند "ناتالى ساروت" مثلا هو بالفعل مجال الكلمة، وكل ما يحيط بها، الدوافع التى تحفز على الكلام، وتكشف عن التحديات الاجتماعية، وحميميات الذين ينخرطون فى الساحة الملفمة الخاصة بالكلمة وليس باللغة. على حد تعبير "دى سوسير"، إن الموضوع الحقيقى لمسرحها يكمن فى عملية إخراج الكلمة وقد تحررت من عبء الشخصيات. إن "ر" و"م" فى مسرحها، دون هوية اجتماعية كبيرة، ودون ملامح نفسانية، تحدد فقط الأشخاص المتكلمين، الناطقين بالعبارات الذين يوجهون العبارة، وينظمون التبادل.

إذا كانت أهمية الحوار لا تكمن فيما يقال، والمعنى لا يكمن فيما ينطق، إذن علينا أن نبحث عنها فى الطريقة التى تقال بها الأشياء، فى التنغيم، فى التردد، والصمت، والزفريات، والإمساك عن الكلام، فى الممارسة الأدائية للغة، ومن وجهة نظرية، فى البراجماتية التى تدرس الطابع الواقعى للكلمة.

بعض عناوين مسرحها ("هذا جميل"، "هى موجودة"، "من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا") تمثل إشارات وأدلة على أهمية عبارات لطيفة فى مجال التحديات

الإنسانية، وأن الذين يتحدثون والذين يسمعون يعيرون اهتماما كبيرا للإشارات الدقيقة التي تصاحب ظهور الكلمة:

كل شيء يرجع إلى هذه الأشياء: ابتسامة، نظرة، كلمة تخرج من أفواههم في أثناء مرورهم فيتدفق فجأة ومن أي مكان، من ألقه الأشياء - أبسط أنواع الأذى، التهديد ."

(مارتبرو)

ومنذ ذلك الحين، ندرك أن الدراما التي تجرى بين (ر) (١) و (ر) (٢) في مسرحية "من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا" (جاليمار، ١٩٨٢) في منتهى الهشاشة، وفي الوقت نفسه في منتهى الأهمية، إذ نحن طول المسرحية بصدد قياس الطريقة التي نطقت بها عبارة "هذا جيد... هذا" بواسطة أحد صديقي الطفولة مخاطبا بها الصديق الآخر. إن "تاتالي ساروت" لا تختار مجال المواجهات العنيفة، بل المواجهات الرقيقة، وفي الوقت نفسه القاتلة، التفصيل الدقيق الذي لا نكاد نتذكره، ومع ذلك فإنه قد ترك أثرا لا ينمحي في الوعي. إنها تتتبع في إصرار وتصميم وفكاهة أيضاً الثغرة، الهضوة، التغميمة في الكلام التي كشفت عن هاوية ازدراء، أو عن تلطف، أو لامبالاة:

(ر) (١):

الآن تذكرت: ليكن هذا معلوما ... لقد سمعته يقول ذلك. قالوا لي عنك: "ألا فاعلم أنه شخص يجب الحذر منه. يبدو ودوداً جداً، محبوباً.. ثم، بأفلا من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا... لا نراه بعد ذلك أبداً. لقد شعرت بالإهانة، وحاولت أن أذاع عنك... لأنني قلت: "هذا جيد... هذا" ... آسف، لم أنطق العبارة كما كان ينبغي. "هذا جيد... هذا".

(ج) (٢):

نعم. بهذه الطريقة... تماما هكذا... مع التركيز على كلمة "جيد"
.. مع هذا المط، هذا المد. نعم. فهمتك.
"هذا جيد يديدي... هذا ..". ولم أقل شيئاً... ولا يمكنني أن
أقول شيئاً.

(ج) (١):

بلى. قل... فهيا بيننا، قل. قد أستطيع أن أفهم ... هذا لا يؤدي
إلا إلى مصطلحتنا...

(ج) (٢):

هل لأنك لا تفهم؟

(ج) (١):

لا. أكرر لك. لقد قلتها بالتأكيد، بكل برامة. على أية حال، ثق
تماما أنني لم أعد أذكر ذلك... متى قلت ذلك؟ وفي أية
مناسبة؟

(من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا)

الكتابة عند "ناتالي ساروت" يصحبها إضعاف للشخصية بالمعنى التقليدي
للكلمة في مصلحة التفاعل اللفوي الذي يحدد ملامحه أفضل مما يمكن أن يفعل
أى شيء آخر.

من الصعب أن نقول إنها أرسست مدرسة، لكن منطقة تأثيرها واسعة ومنتشرة
بقدر ما تضيف على الكلمة المسرحية ثقلها الفوري في التمسرح، وإنها بذلك
أضعفت المظاهر الأكثف في الدراما التقليدية. في مسرحها بنوع خاص، الكلمة

فعل، والصراعات تتعقد في قلب النشاط اللغوي نفسه. ومن المؤكد أن هذا يمثل بؤرة الاهتمام عند كثير من المؤلفين المعاصرين، بصرف النظر عن شكل الحوار عندهم.

كل كلمة يغلبها الصمت. من هذا المنطق يمكننا بشكل أفضل أن نقدّر ما يجرى في الحوار. كلمة فائرة تتضخم وتملأ الفراغ حتى يتشبع، كلمة غامضة تفرع اللغة وتُخترق بواسطة الصمت. الحوار المضفر هو وسيلة للخروج من التوالى، وجعل العبارات تتصادم بطريقة موسيقية أكثر، كما تتناول الآلات المختلفة كثيراً من الموضوعات.

والمسرح المعاصر لا يفيد من هذه الأساليب. إنه يخضع خضوعاً مذللاً للحوار الواقعي المزعوم المأخوذ عن أسلوب التواصل التلفازي، حيث الثقة في فضائل الكلمة الواضحة. الكثير من النصوص تقع في المنطقة الحذرة بمنأى عن أي تجريب. والآخرون جعلوا من الكلمة ساحة مناوراتهم، ولم ينتهوا من استغلال استراتيجيات التفاعل اللغوي. إنهم يستثمرون -بنوع خاص- مناطق الحميمية و"الميكرو مواقف".

بقي أن نعرف كيف يهاجم المسرح اللغة مباشرة لكي يناقشها أو يجددها، وكيف، ومنذ مسرح العبث، لا يزال يلعب بالكلمات.

رابعاً: المسرح كما نتكلمه

يعتمد المسرح الفرنسي على عرف تاريخي يتمثل في "لغة جميلة"، هي لغة القرن السابع عشر التي حققت له الشهرة بوصفه مسرحاً صيغ من أجل أن يقال

أكثر مما صيغ من أجل أن يُتجسد. وأحيانا تعاني عروضه من خلل جسدى كأنما الصوت ليس جزءاً من الجسم، أو كأنما الممثل وضع الثقة بالكامل فى الكلمة للتعبير عن كل شيء. ربما من أجل هذا السبب قامت طليعة الخمسينيات بالهجوم على اللغة مركزة على هشاشتها، وقلة كفايتها كأداة اتصال، أو بفضح المسرحانية المضحكة فى عباراتها الجاهزة (كليشيهات). وهكذا، ومعارضة لعرف "أدبى" شائع فى المسرح الفرنسى منذ أصوله الأولى، تصدى بعض المؤلفين لإبراز عجز الكلمة وعدم كفايتها فى نقل كل شيء يمثل هذه المقدرة.

وعلى النقيض من ذلك، عمد كتاب المسرح اليومى، إلى إبراز الصعوبة التى تصادف شخصياتهم عند الكلام، واستعصاء اللغة حينما يراد التعبير عن عذاب اجتماعى: لا يجد الكلمات المعبرة أو هو يتجاوز الكلمات. وهكذا ظهرت حوارات غامضة وهشة تتألف من مفردات مقصورة على ما بطل استعماله من "اللغة الجميلة" (لغة مؤلف مثل جان جيروود) أو اللغة الواضحة (لغة مؤلف مثل جان أنوى، بل سارتر وكامو) تجرى على ألسنة شخصيات تحاول أن تصف وتحلل تصرفاتها ومواقفها.

والسؤال الذى يظل قائماً هو مدى ملاءمة اللغة للواقع، وميائنا إلى الحكم عليها من خلال قدرتها على أن تكون مرنة، واضحة، بلا غموض ولا إبهام. لقد عمدت محاولات كثيرة حديثة تستفسر عن هذه الصفة وهذا الضمان للغة، وكذلك عن هيمنة المؤلف ووجوده خلف كلماته "هو". هناك نضر من المؤلفين ينضمون إلى تيار الكتاب الذين لا يعتبرون اللغة مكتسباً، ويحاولون تفجيرها.

وتحاول عالمة اللغة "كاترين كيريرا أوريكيونى" أن تميز اللغة المسرحية عن اللغة اليومية فى مقال لها فى صحيفة "ممارسات"، العدد ٤١، بعنوان "حول تناول

براجماتى للغة المسرحية"، فتقول: "الخطاب المسرحى يلقى عدداً من الاعتبارات التى تملأ المحادثة العادية (التلثم، وعدم الإتمام، والتعثّر، والحذف، وإعادة الصياغة، وغير ذلك من العناصر ذات الوظيفة، الفهم الساقط أو المتأخر)، وتبدو وكأنها مفايرة بالنسبة إلى الحياة اليومية". وهى كذلك تتسى اتجاهها كاملاً للأدب وللغة وللمسرح بالتراث نحو "العك" أو الشطب وألوان النقص والتقريبات. من أجل استتطاق الجسد، يقول "رولان بارت":

"نستنطقه، ليس على الخطاب (خطاب الآخرين، خطاب المعرفة أو حتى خطابى أنا)؛ وإنما على اللغة؛ نسمح بإدخال اللهجات، ونسبرها، ونبسوطها... بهذا الصوت، الجسد يولد اللغة: اللهجات واللفويات هما المصدران الأساسان الكبيران للدال".

(حفيظ اللغة، سوى، ١٩٨٤)

كاتب مثل "دانيال لوماهيو" يتذكر "بارت" حينما يعلن عن رغبته فى كتابة "مسرح حول اللغة"، مستغلاً خبثه، ومنطلقاً مما يسميه "بريجون" "وحل اللغة".

كأن ما بعد الحداثة قد محت جميع هذه "المحاولات التجريبية" بحيث يطفى اليوم نوع من عدم الثقة حيال جميع محاولات اضطراب اللغة الأكاديمية التى نحيلها إلى دعايات الطليعة التى شاخت، أو إلى التدريبات الضرورية التى يمر بها المؤلفون الشبان قبل أن يصبحوا مسئولين، بمجرد أن ينسوا سيلين ورامبو وجارّى ورايليه.

إن الأمثلة التى نعرضها من الممكن، بالنظر إلى دراسة كميّة، أن تعطى صورة زائفة عن الكتابات اليوم. فمن ناحية المفردات ومن ناحية التركيب، فإن مجموع

النصوص التي تحت أيدينا تظهر نوعاً من الحذر، ويغلب عليها نوع من "اللفة المتوسطة"، أحيانا تكون أقرب إلى فن التليفزيون منها إلى المسرح، ليست غنية كثيرا بالمسافات بالنسبة إلى المعايير القائمة. حينما ننساق إلى تقويم اللفة المسرحية بمقياس اللفة الواقعية، فمن المناسب أن نتذكر سخرية جان جينيه في بحثه بعنوان "كيف نمثل مسرحية الخادمتان" حينما قال:

"حينما عرضت هذه المسرحية أول مرة، لاحظ أحد النقاد المسرحيين أن الخادمتان الحقيقيات لا يتكلمن مثل الخادمتان في مسرحيتي: ماذا أدراك؟ أنا أزعم عكس ذلك؛ لأنني لو كنت خادمة لتكلمت مثلهن. في بعض الأمسيات".

ومع ذلك فمن العسير في هذه النقطة أن نؤكد وجود اجتماع في الميول. لفة موجزة تتجاور مع وهج أو توهجات نصوص مثل نصوص جان هوتييه، أو على مستوى آخر عند كاتب مثل فالير نوفارينا. تبقى القضية الحقيقية وهي تناسب اللفة مع الواقع. هل ينبغي أن نذكر بأن المسرح لا يستقيم في عالم التواصل المصقول اللامع أكثر من اللازم، حينما يتساوى كل شيء، وحينما يصبح أقل غموض متهما باعتباره عيبا في الذوق؟

١- الإنسان متجرداً من لغته: تلقائيات وسخرية

نتحدث كثيرا اليوم عن اللفة، كما لو كان الناس أدركوا فجأة أنهم يتحدثون منذ عشرات السنين. الآن نحاول أن نعرف ما معنى أن نتكلم، ونرتكب بعض الخلط عامدين أو غير عامدين. اللفة تعنى فكرة. وهي أيضاً ظهور الفكرة. اللفة شيء، وطريقة الكلام شيء آخر. طريقة الكلام يمكن أن تكون غشا. ونحن نخلط بين طريقة الكلام وبين اللفة الأكيدة.

وهكذا سبق "يونسكو" الحديث فى كتابه "يوميات مفصلة" عن اللغة، عن الجزع الذى يستولى على الإنسان حينما لا يكون متفقاً مع "لغته"، ويشعر أنها تخلت عن مكانها لطوفان العبارات الجاهزة. كلما أفرزها، اختنق تحت ابتذاليتها الرهيبة، وضل طريقه إلى حقيقة شخصيته . هذا الرأى الميتافيزيقى حول اللغة (من نحن إن لم نكن اللغة التى نتكلمها، أو كلما حاولنا أن نفتح أفواهنا بالكلام سيطرت علينا لغة ميتة؟) يتم التعبير عنه بطريقة هاجسية من خلال جميع المسرحيات.

"انفصال بين الإنسان وبين الفكرة، الفكرة مجردة من الإنسان، تجف وتتجمد ولا تصبح فكرة. فالواقع أن الفكرة تعبير عن الإنسان، تتوافق مع الإنسان. يمكننا أن نتكلم بدون فكرة، وتحت تصرفنا المبارات الجاهزة أى التلقائيات. لا توجد فكرة حقيقية إلا حية ."

حينما نقرأ اليوم هذه النصوص المؤسسة لمسرح العبث، نتساءل إذا لم يكن قد تسرب شىء إلى تلقى المسرح الذى تم فيه تطويع التلقائيات عن طريق كثير من العروض "الكوميديية" إلى درجة أنها فقدت كثيراً من قوتها، وانزلقت إلى ابتذالات، خطاب عام حول "عدم التواصل". ومع ذلك، فعلى أنقاض اللغة يحوم العدم" كما يقول "ميشيل كورفان" ("المسرح الجديد فى فرنسا") حول "يونسكو" الذى يذكرنا بقسوته وعنفه.

ولعلنا نصادف تساؤلاً من النوع نفسه فى تصدير "جان تارديو" لمسرحيته "كوميديا اللغة" (جاليمار، ١٩٦٦، فوليو، ١٩٨٧)، حيث يروى لنا كيف أنه كان مفتوناً بالبحث عن فضائل اللغة وحدودها، وكذلك الفكاهة، وأنه عرض مرات لا

حصر لها من قبل الشبان فى جميع مدن فرنسا فى الستينيات. وكان تارديو يعجب كيف أنه أصبح واسع الانتشار، وفى الوقت نفسه أصبح محاطا بالسرية، وذلك حينما صنّفه "مارتن إسلين" فى كتابه الشهير ضمن كتاب العبث.

لقد اهتم تارديو بالبحث فى موسيقى الكلمات، وفى الإيقاعات، وفى الحوارات. وإذا كان الطابع العام لمسرحياته هو القتامة، فإنه مشهور أكثر باعتباره مؤلف كوميديات خفيفة تتلاعب بالكلمات بصورة فكها. وفى مسرحية "كلمة بدلا من كلمة" يستعمل تارديو فى الحوار بدلا من الكلمات الأصلية الواقعية كلمات أخرى بمعان أخرى أو بلا معان بالمرّة، ولكنها مطابقة للأصلية فى الإيقاع والوزن، ومن ثم فإن الحوار يكون بلا فائدة فى الواقع، إذا كان الفعل المبتذل يكتفى بذاته. فالتلاعب بالدال والمدلول والاختيار الصوتى يشكل حوارات موسيقية، اختلاف المعانى فيها يفجر الضحك.

أما "بيكيت"، كما رأينا، فيتعامل مع اللغة بصورة مختلفة. فشخصياته عاجزة عن تجنب الاجترار وترديد العبارات الشائمة، وتجد صعوبة شديدة فى إنشاء مزقٍ من الحوارات تستعمل بصفة عامة فى الاستمرار.

ونحن ننوى أن ندرج فى تصنيف واحد جميع المؤلفين الذين يتشكلون فى اللغة أو يسخرون منها، وأحيانا، ومع الوقت، ننوى قراءة بعض النصوص كمزح وفكاهات لطيفة ترجع إلى السرياليين والكتابة التلقائية.

وإذا كان الحوار لا يقدم سوى عجز اللغة الكامل، فمن الصعب أن نركز اهتمامنا فى شخصيات غائبة عن خطابها وتثير السخرية. وبعد التأويلات

الميتافيزيقية أو السياسية للمسرح الجديد، لعل من الواجب أن نعود إلى ملاحظتنا الأولى، وهى درامية بكل بساطة. كان الكلام كثيرا، ولكنه لا يترجم إلى معانٍ مؤكدة. ولعل الصفة الجامعة التى تلت ذلك أتاحت لنا أن نطلق زفرة ارتياح ما دام الأمر كان يتعلق بـ "عبث". إن هذه الفوارق التى سميت كذلك دخلت فى القياس، وأصبح من شأنها أن تدرس وتعرض فى كل مكان.

إن العودة إلى القراءة اليوم لا يمكن أن تكتفى بمدخل بهذه العمومية؛ لأن التناقضات أو الفانتازيا اللغوية يمكن أن تنطبق على أنواع مختلفة من الكتابة الدرامية، تبعاً لكونها تأتي من إرادة عامة من المؤلف، أو من شخصية خانتها اللغة، أو نقص فى الحديث، أو هوة بين مشروع الشخصية وما تلتفظه. إن التناقضات والتناقضات بين الكلام والفعل محرك آخر لبعض الكتابات التى لا ينبغى للفكاهة السطحية فيها أن تخفى الألم أو العنف.

التأزم فى اللغة يحمل أيضاً على الطريقة التى تعبر بها الشخصيات بصورة لا تتفق مع وضعها فى الواقع أو حالتها، حيث تتلبّسها لغة ليست لغتها بفعل الأعراف الاجتماعية. فهذا "جان جنبيه" يسخر من أن "اللغة الجميلة" والشعر لا يفرزان ما نتوقع أن تقوله الشخصيات. من ذلك فى مسرحية "الخدمتان" حينما تقوم كلير بدور السيدة وتخاطب سولانج التى تقوم بتلميع حذاء وهى تبصق عليه:

"قلت لك يا كلير كفى عن البصاق. دعيه يرقد فى داخلك يا ابنتى، فى سكون وهدوء. آه، آه ما أبفضك يا ابنتى. مهلى وانظرى جهدا داخل حذائى (تبسط قدمها التى تتاملها سولانج) هل تتصورين أنه شيء ممتع لى أن أعرف أن حذائى مغلف بلماب بصاقلك ؟ بضياب مستقماتك ؟".

إن "جينيه" يستعير من عالم البرجوازيين الذين يبغضهم رقة اللغة التى يزود بها الخدامات والزنوج أو العرب فى مسرحية "الأستار". إن نقل اللغة هو أيضاً وسيلة لفهما بطريقة مختلفة، والكشف عن تداعياتها السياسية.

٢ - كلام الناس و"صعوبة الكلام"

اللغة التى تتكلمها شخصيات "المسرح الدارج" تكشف عن "صعوبة الكلام"، عن التألم أمام صعوبة التعبير عن العالم أو استحالته. فالكلمة فى هذا المسرح نادرة، وهى فى الغالب توفيقية، والحوار مثقل بالصمت. والقاموس محصور فى الكلمات ذات الاستعمال الدارج. وأحيانا تكون الهيمنة للأنماط اللغوية.

ومع كل، فليس ثمة نية للسخرية الشديدة حينما يتحدث هؤلاء الأشخاص العاديون "اللغة العادية"، ويفضون إلى ألم دفين واستحالة قول المزيد. ولا يمكننا

أن نتحدث عن طبيعية لأننا من النادر أن نكون بصدد محاولة لتقليد مطلق لطريقة فى الكلام. حينما نقل المؤلفون بؤرة اهتمامهم، وبدءوا يهتمون باليومى، صادفوا صعوبة قديمة جدا فى مسرحنا، وهى جعل شخصيات شعبية تعبر عن نفسها دون تصويرها تصويرا كاريكاتوريا. فجعل العمال يتكلمون فوق المنصة، خارج نطاق نظام توفيقى، ودون تعريضهم للسخرية، يتكلمون لغة البرجوازية كما يفعل "جان جينيه"، لا يمثل ممارسة عادية فى مسرحنا.

لقد انطلق "جورج ميشيل" فى مغامرة لغة صيغت من حقائق جاهزة وأمور تافهة، وهو يحمل على مخاوف الغالبية الصامتة ومظاهر عنفها، وبطلان وجود تهيمن عليه الدعاية والرغبات التى تحرك مجتمع الاستهلاك، كما فى مسرحية "نزهة الأحد" (جاليمار، ١٩٦٧):

"(الابن توقف أمام الواجهة الزجاجية لأحد محال التصوير)

الابن:

أريد صورة.

الأب:

لا.

الابن:

بلى.

الأب:

قلت لا.

الأم:

ماذا، أية صورة ؟

الابن:

أريد صورة.

الأم:

ولكن أية صورة ؟

الابن:

(مزمواً) صورة كالتى فوق المدفأة.

الأب:

(مزمواً) التى أبدو فيها بالزى المسكرى...

الأم:

ستحصل عليها، ستحصل عليها.

الابن:

سأضعها بجوار صورتي وأنا وليد.. وبينهما أضع صورة لى وأنا

عريس...".

غير أن مثل هذه الشخصيات تظل ثرثرة، وتدلل على محاربة المؤلف لما يسود فى العالم، وطريقة كلامهم تصدر عن الأسلوب الذى تحركهم به وتشكلهم وتبرمجهم الهيئات والمؤسسات. إن التحديد الحقيقى لمسرح المعاينة الذى ذاع فى السبعينيات يكمن فى الصمت الخاص النابع من سقوط الكلمة وإخفاقها، ومن الاستياء الذى يسهم فى هذا الإخفاق. إن الكاتب النمسوى "كورتيز" عبر عن ذلك

من خلال شخصية الأنسة راش التي لا تتبس ببنت شفة كما يقولون، وتستسلم
لنوع من الأداء الصامت. ويحدد المؤلف هدفه قائلاً:

"أردت أن أحطم عرفاً ليس واقمياً: ازوم الصمت. إن ما يميز سلوك
شخصياتي بنوع خاص، هو البكم، لأن لفتهم لا تعمل".

هذا الصمت يختلف عن ذلك الصمت النفساني المعبر عن "اللا كلام" أو
"المضمر" الذي يصادفه في الحوار الذي يعرض شخصيات تمكف من هذه
الزاوية على تطوير استراتيجية معينة للكلمة. فالصمت هنا أقرب إلى التعبير
عن معاناة فراغ. فإذا كان لا شيء يقال، فذلك لأنه ليس هناك ما يقال.

في مسرحيته التي بعنوان "بعميدا عن هاجوندانج (تياتر أوفير/ستوك، ١٩٧٥)
يعرض "جان بول وينزيل" شخصين على المعاش غادرا مسقط رأسهما وراء حلم
العثور على حياة هادئة في الريف، فإذا بصدمة الحياة الجديدة، والملل الذي
استولى عليهما وهما بعميدان عن جذورهما، وروتين العمل يدفعهما إلى الموت. إن
الكلمة لا تمثل لهما سوى ملاذ متواضع في الفراغ الكبير المتمثل في حياتهما
الجديدة:

"جورج:

سأتناول فتجانا من الشاي.

ماري:

غريب!... ومع ذلك فليس هذا وقت تناول الشاي. ثم أنت لا
تشرب الشاي أبدا. ألا تريد قهوة؟ توجد قهوة جاهزة، ممكن
أسخنها.

چوچ:

القهوة ثقيلة جدا. وأنا أشعر بتوتر عصبى. أفضل الشاي.

مارى:

سأقوم لأغلى الماء... فلهن عندي سوى شاي فى الباكيتات.

چوچ:

خسارة، كنت أفضل أن أشرب فنجان شاي سيلان، فهذا أفضل شيء.

مارى:

من أين عرفت ذلك. أنت لم تشرب هذا الشاي فى حياتك. تبدو غريبا منذ فترة.

چوچ:

بدءاً من اليوم، سأشرب الشاي! فلا تنسى حينما تخرجين للتسوق.

أما ميشيل دوتش، فهو يتعرض للعبارات الجاهزة ويبالغ قليلا كما فى هذا الحوار من مسرحية "تدريب البطل قبل السباق" (ستوك، ١٩٧٥) بين جانين الجزيرة وحبیبها موريس:

موريس:

ماذا سنأكل بمد ذلك ؟

جانين:

ألا تريد لحم الأرنب.

موريس:

إذا أكثرت من لحم الأرنب فستمتلئ معدتى وتثقل. وإذا كنت أريد أن أجرى لا ينبغي أن أعمل ذلك بمعدة ثقيلة... والمعروف أن الأرنب عسير الهضم.

جانين:

ولكن السباق لن يقام إلا غدا، ومن الآن حتى الفد أمامك وقت لتهضم. (صمت. موريس يستأنف أكل الأرنب بنهم)

موريس:

الطبقة الراهية لا تاكل الأرنب.

جانين:

هذه هي المرة الثانية التي يقام فيها سباق عجلات في عيد الخمسين.

موريس:

سباق الدراجات وليس سباق العجلات.
دراجات.... دا ... رَا ... جات.

جانين:

صحيح ؟ وما معنى هذا ؟

موريس:

لقد شرحت لك ذلك منذ قليل .

وكلما كانت الشخصيات أقل ثرثرة، وكان الحوار اقتصاديا في تأثيراته، زادت وظهرت تدخلات المؤلف، حتى لو قاوم غواية الكلام، أي غواية شرح الشخصيات

بتحديد عيوبها . وقد عالج سارازاك هذا العيب المتمثل في المغالاة في تقدير إيجاز الشخصيات، لأن الخط الفاصل يظل من الصعب رسمه بين تسجيل اللغة كما هي في الوجود وبين صياغة لغة أفقر من الطبيعة وعرضها لالتقاط ما بها من مدهشات .

وهو محتمل حينما نقرأ **جزارة راقية** لـ "تيللى"، حيث ينطلق المؤلف من حادثة عارضة، ويستخدم حوارا مقتضبا لكي يمارس، بلا غموض، لعبة قتل لا تخلو من خلاعة .

أما "دينيز بونال" فتبدى تعاطفا مع شخصياتها وهي تصوغ حكاياتها من عبارات قصيرة نشعر خلالها من آن إلى آخر بوجودها المشوب بالسخرية . لكنها لا تقبض عليهم بأى نوع من التسلط أو التفوق، ولا تسخر منهم ألبتة . من ذلك الحوار بين شقيقتين فى مسرحية "عواطف ومرآة" (تياترال، ١٩٨٧):

لهليان:

كانت تريد أن تصبح جراحة .

بولاند:

آه ؟ لا أذكر ذلك . ولكن أنت اليوم جميلة .

لهليان:

لا ينبغي لى ذلك . وماكسونس ؟

بولاند:

لن نستطيع . طلبيات كثيرة جدا، المسجق، المسجق والشركات التي بدأت .

لهليان:

السجق ليس للشركات.

بولاند:

إنه يستعد للاختراع الجديد: السجق بالتوت الشوكي.

لهليان:

فاتح شهية أم حلو ؟

بولاند:

حسب المزاج.

لهليان:

إنن ؟

بولاند:

رائع (...). "

وندرک أفضل أنه بنوع من الميزان عوضت بعض النصوص التالية هذا الغموض في الخطاب، كما رأينا في الجزء الأول من الكتاب بخصوص "تحوّلات السرد"، بواسطة سلسلة من المونولوجات شبه اللوغارتمية، حيث الشخصيات تروى حياتها ، ماضيها، وتعرّج على الوضع الحالي.

نتيجة أخرى ظهرت في الثمانينيات تمثلت في الاتجاه نحو صياغة حوار ضعيف ولكن مع رفع قيمته بجعله بموازاة حدث ضخّم، كوضع تاريخي مثلاً. الحديث قليل، لكنه حديث "بجوار" أو بموازاة بالنسبة إلى الموضوع الأساسي. الإيجاز قائم، ويأخذ في الحسبان العالم المصغر الذي يعيش فيه "الناس"، لكنه

يكون مبررًا أو موضحةً بصورة مختلفة بوضعه بموازاة الاهتمامات التي تسود العالم الخارجى، الحرب مثلاً، كما رأينا فيما يتعلق بمعالجة التاريخ فى مسرحية "تونكين- الجزائر" (كومباكت، ١٩٩٠) لأوجين دوريف.

فى هذه الحالة، تتعقد اللغة مع نوع من الواقعية الجديدة، نوع من التسبب الشفهى (جمل بدون أفعال، مفردات عائلية)، لكن يقظة المؤلف تبقى على رأس الحوار تجاه اهتمامه الأول (حرب الجزائر) وتمنع أى ضلال. كلام للتعبير عن شىء، حتى لو كان وجود المؤلف صارخاً بعض الشىء.

إن ما يمكن أن نطلق عليه بصفة عامة إحياء السبعينيات اتخذ أشكالاً مختلفة تبعاً للمؤلفين. وعلى النقيض من اتجاه الكتابة إلى قول كل شىء أو الإسراف فى القول، وتعظيم كلام الشخصيات إلى درجة جعلها واضحة، هذا التخسيس للحوار، الأيديولوجى فى الأصل، قد وقع فى الفخ الذى نصبه لنفسه باتجاهه هذه المرة نحو تحقير القدرة التعبيرية عند "الناس العاديين" إلى درجة تشبه الازدراء. غير أن الحوار الموجز ظل قائماً، دون الرجوع إلى الأصل الاجتماعى للشخصيات، بوصفه شكلاً للتبادل يخدم الأداء ولا يدع للكلمة سوى فضاء تعبیر ضئيل خالٍ من علامات الترقيم، ويعد ذلك إحدى خصائص الكتابة عند "كاترين آن، كما فى مسرحيتها "إشراقات" (أكت سود - بابيه، ١٩٨٩):

" (مارت تقدم خطاباً لكامل الذى تقرا)

كامل:

من هذا

مارت:

واحد

زميل ابن عمي

البوكر يوم السبت الماضي كما تعرفين

كنت أعب للمرة الأولى، وظللت أكسب طول الليل

كاميل:

نعم

مارت:

كان موجوداً

كاميل:

انفرد بك

مارت:

كلا

كاميل:

إنه سريع

قرأت الرسالة

مارت:

نعم

كاميل:

اعتراف صريح

مارت:

يعنى

كاميل:

وانت مبسوطه

مارت:

يعنى

كاميل:

مجنونه

مارت:

أفكر

كاميل:

فى الذهاب إليه

مارت:

معلك.

نجد فى هذه الحوارات فراغات الكلام الذى لا يجد صعوبة، هذه المرة، فى الخروج، لكنه يظل دون التعبير عن الشعور، كأنّ على الممثلين وحدهم أن يكسبوه شيئاً من القوة.

٣- الكتابة وغوايات اللغة الشفهية

لا تترك المركزية الفرنسية المكان لطرائق الحديث الإقليمية، أو "لغة شفوية" مهمشة أو صيغت لاستعمالات خاصة. إحصائيا، النصوص نادرة، والأمثلة التي نقدمها لا تشكل اتجاها؛ وإنما استثناءات.

شهدت السبعينيات مولد بعض النصوص المرتبطة ببعض المطالب الإقليمية (شجرة القرو السوداء، بينيديتو، مسرح الكارييرا) تقريبا في الوقت الذي ظهر فيه مسرح مقاطعة كيبيك، الذي كان حتى ذلك الحين يخضع للنموذج الفرنسي، ليغير باللغة الشعبية السائدة في كيبيك.

ومن الغريب أن نلاحظ أن المؤلفين الأجانب في أغلب الأحيان هم الذين يتشككون في قدرة اللغة الفرنسية، كأنما لا يعتبرونها وسيلة شفافة للتواصل المباشر. وهم يستعملونها بكل اقتدار، لكنهم يتهمونها بالغرابة. فهذا "ميشيل جيلديرود"، الكاتب البلجيكي، كتب باللغتين الفلمنكية والفرنسية. وشاعرية لغته نابعة -جزئيا- من استعماله تراكيب نحوية غير عادية، وإيقاعات لا تنتمي بالأخص إلى اللغة الفرنسية كما نتحدثها. ونحن نعرف أن "يونسكو" صرح بافتنانه بالجمل المستعملة في أحد مناهج تعليم اللغات، فكتب "المغنية الصلحاء". كما أن "بيكيت" كان يستعمل لغة يمكن وصفها بأنها سهلة (بالذات في المفردات). وهناك كثير من المؤلفين من أمريكا الجنوبية، منهم أرماندو لاماس، يتلاعبون بمستويات اللغة، ولا يتورعون عن اللجوء إلى الابتذال.

بجانب ذلك، بعض اللغات المنحوتة من كل صنف، لغات هي خليط من اللغات، ظهرت على سطح مشهد الكتابات الهادئ. والمؤلف الذي لا يكتب باللغة

المهيمنة يكون عرضة لعدم الانتشار والذبول خارج نطاق ضيق من العارفين بلغته.

وقد حدث ذلك مع بعض المؤلفين الكيبكيين عن طريق بعض الممثلين الذين جاءوا معهم من كندا، أو بترجمة أعمالهم إلى الفرنسية، بل إن بعض دور النشر تعرض بعض الترجمات. أما فيما يختص بالمؤلفين الذين ينحتون لغة لمسرحهم، فإن الدراماتورجية تتردد في الاعتراف بهم من بين مؤلفيها، وتصنفهم في مجال الشعر، ومن ثم فنحن بصدد مخاطرة حقيقية، فليس كل مؤلف يفوص في الجذور الشعبية تكون له أهداف طبيعية في كتابته. كما أنه ليس كل تقليد للغة الشعبية يفرز بصورة تلقائية مسرحاً قويا مبتكراً، بل العكس صحيح. كذلك فإن المؤلفين الذي يكتبون بلغة السابير المكونة من عدة لغات لا تفهم أعمالهم أو يتعرضون للسخرية والاستهزاء. مسرحية "الكلمات" لميشيل ترومبلي (لوميك، مونتريال، ١٩٧٢) التي عرضت في مونتريال عام ١٩٦٨، تقدم نموذجاً من ذلك. خمس عشرة امرأة من حي شعبي في شرق مونتريال يظهرن على المنصة، ويشرعن في التحدث بلغتهن المعتادة، لغة الجوال.

في دراماتورجية تخضع للنمط الفرنسي، فالعرض يحدث تأثير العاصفة في عالم كيبك المصغر، وفي قمة الأزمة القومية، تناقش بلغة كيبك قضية المقاطعة، وتستخدم الممثلات فوق المنصة لغة الحياة اليومية. وقد اهتم علماء علم اللغة الحديث بهذا الاستعمال لهذه اللغة ومدى صحتها أو جانب الاختراع عند ترامبلي. لكن الحادثة وقعت.

"(تدخل ليندا، تلاحظ وجود الصناديق الأربعة في منتصف

المطبخ)

لهندا:

يادى المصيبة! ايه ده، يا امه!

جيرمين:

(فى حجرة اخرى) انتى جيتى يا لهندا ؟

لهندا:

آه، ايه الصناديق دى المحطومة فى المطبخ ؟

جيرمين:

دى الطرود بتاعتى!

لهندا:

وصلت بسرعة كده!

(تدخل جيرمين)

جيرمين:

ماه، باه، أنا كمان استغفريت. إنتى يا دويالك امبارح خرجتى
ووصل اللى بيرن على الباب، رديت عليه وفتحت لقيت شاب
طويل إذا شوفتيه تحبيه يا لهندا. الذوق بتاعك. عمره بتاع
عشرين - اثنين وعشرين سنة. شاب حلوه. شعر أسود وشنب
رفيع.

الكتابة هنا تنقل اللغة الشفهية، بتراكيبها الخاصة الكيبكية. وبصرف النظر
عن الفولكلور، تمثل المسرحية عملا دراميا حقيقيا. وقد انبرى بعض النقاد
يحيون المؤلف:

لا ينبغي أن نتحدث هنا عن اللغة التي كانت في بعض الأعمال السابقة بلا طعم ولا رائحة، إلا أنها هنا ضرورة نفسانية ودرامية، توافق ضروري بين الشكل والمضمون. تأكيد وأدلة خارجية على المعاناة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية. هؤلاء الأشخاص لا يمكن أن يتكلموا لغة أخرى غير لغتهم المألوفة لديهم، الجذابة. بعد ذلك بدأ استغلالها في التأثيرات الكوميديّة، ومنذئذ فقدت قيمتها".

وبعيدا عن السياق والعصر، وهما هنا يتسمان بالحساسية، فإن هذا المثال يعرض قضية تلميع اللغة المسرحية، وفي المقابل، التدفق اللغوي المتحرر من القيود الأكاديمية في السعى نحو لغة شفوية مناسبة. ولكي يكون هذا المسعى ممكنا كان لا بد أن تكون للغة جذور، ويكون لها إيقاعها الخاص، وأن تعبر عن ثقافة وخبرة، وألا تنحصر في مجرد نقل "لغة شفوية" لا وجود لها إلا في خيال المؤلف الذي يكتب بها. وليس من قبيل المصادفة أن تلقى بعض اللغات المقهورة نجاحا غير منظور على المسرح.

في مسرحيتي "اصطناع" و"بين الكلب والذئب"، يخترع "دانييل لوماهيو" لغة تستمد جذورها من اللغة الشعبية في الشمال، لكنه يستمد إيقاعها السريع وقواعدها المحيرة من مختلف أشكال اللغات الإقليمية. الحقيقة أننا لسنا بصدد لغة يمكن تحديدها في الواقع حتى مع ماضيها من تأثيرات بلجيكية، وكذلك بعض المقتبسات الكيبككية. إن شخصياته الشعبية لا تعبر عن نفسها "بطريقة فقيرة". وإحدى البطولات في "اصطناع"، تحكي حياتها في لغة مصورة بلا مجازات. إن المشكلة الاقتصادية والمعاناة اليومية لا تفرزان أية شفقة. إن البطلة وهي "ماري لو" تظهر نوعا من الصحة التي تقاوم جميع النكبات ولا تخلو من فكاهة.

أما "سيرج فاليتي"، فإنه في معظم نصوصه يحافظ على ذكريات لغة أهل مارسيليا التي تتفجر في ثنايا النص، وأحياناً تذوب في التراكيب الهوائية التي تعبر عن بعض الأشكال العائلية.

وكلاهما لا يعتبر نفسه مؤلفاً "إقليمياً"، ولا يستهدف عرضاً دقيقاً لشخصيات هويتها في المقام الأول هوية جغرافية. وإذا كانت هذه الشخصيات تتحدث على هذا النحو، فذلك لأن لغتها ترتبط برباط وثيق بما تقول، في الإيقاع وفي المفردات، كأنما المؤلفون يفجرون خلالها اللغة التي شكلتها، ليس باسم خطاب إقليمي؛ وإنما لأنهم يتحدثون في وقت عملهم، فهم لا يتخلون عن هذه العلاقة باللغة التي تدفعهم إلى الكتابة.

أما "أوليڤييه بيريه" فهو مثال مختلف، فهو رجل مسرح نشأ في أحد الأقاليم الفرنسية، وهو لم يتخلّ قط عن قريته مسقط رأسه، كما أنه ظل يجمع بين صفتيه كمؤلف وممثل. ونصوص هذا المؤلف الممثل لم تنتشر، لكن كثيراً من أدائه الكلامية المصحوبة بالحركة والإيماءة التي شارك فيها كثير من حيوانات القرية، تأخذ في الحسبان بعض التقاليد الريفية التي عايشها عن قرب وانفصلت عن كل فولكلور. وبالنسبة إليه أيضاً، فإن لغة المسرح كأنها استقرت في إيقاع الجسد، وارتبطت بالعادات والتقاليد التي تشكل الحياة اليومية.

هذه اللغات ليست من محض الخيال، مع أن بعض التراكيب فيها يصعب التحقق من طبيعتها. وعلى العكس من ذلك، فإن ثمة تقليداً مسرحياً قديماً يعترف باللغات المكونة بالكامل من خليط من اللغات التي يصعب الوصول إلى معرفة أصولها الجغرافية. وهذه الأنماط من اللغات تشكل الظروف الخاصة بمسرحانية قوية تقوم في جوهرها على اللغة.

٤ - اللغة المسجلة فى الجسد

حينما يخترع أحد المؤلفين لغة ما لنفسه، فذلك لأنه غير راض عن اللغة التى بين يديه، أو بالأحرى لأنه تربطه باللغة المستحدثة علاقات عاطفية. إن اللغة "المخترعة" نشأت فى تجويف اللغة المستعملة كمادة أولى معها، وضدها، لأنها تتفجر من الداخل. "أنا أكتب بعينى"، هكذا يقول "هالير" نوهارينا". أما "لوماهيو" الذى يتذكر "نيتشه"، فهو يوصى "بالكتابة بالقدمين".

إن اختراع اللغة الجديدة، كما يقال، وظيفية جوهرية من وظائف الشعر. تغيير نظام المعانى المعتاد لتفهم بصورة مختلفة، لغة فى الوقت نفسه عادية، وغير عادية تشجع العلاقة مع العالم باستعراض اختلافها. وإذا اخترع كل كاتب مسرحى كبير لغة لاستعماله - نحن نفكر فى كلوديل وراسين وجينيه - فهو يدرك أنها ستتمر عن طريق نفس الممثل وصوته، عن طريق جسده. اللغة المسرحية نشأت لكى تقال، هذه الحقيقة البديهية البسيطة التى نسبت هى التى حققت المجد لكل من "أوديبيرتى" و"هوتيه"، وأصبحت بفضلها يندرجان ضمن المسرح. ومع ذلك فاللغة الشاعرية واللغة المسرحية لا تتفقان دائماً، حيث لا بد من توافر ضرورة منصية، حقيقة أخرى غير التلفظ بالكلام، نوع من الاستقرار العميق فى جسد الممثل.

إن "بيير جيبوت" لم يكتب للمسرح حقيقة، ومع ذلك فإن نصوصه، وهى فىض كلامى حقيقى، عرضت على المسرح. "قفزة إلى الأمام" عرضت عام ١٩٧٣، و"مقبرة الخمسمائة ألف جندى"، التى تعود إلى عام ١٩٦٧، أخرجها "أنطوان هيتيه" عام ١٩٨١، و"حرس الحدود" عرضت عام ١٩٨٨. ويقول المؤلف: "الصوت

يهمنى أكثر من اللغة". وهو يكتب لغة تتألف من عدة لغات، وهى لغة علمية تعتمد على كثير من المعاجم (التقنية والمهنية والعلمية) مشربة دائماً بالجنس: وهو يقول فى هذا الصدد: "يمكننى القول بأن هناك جنساً فى نصوصى أكثر مما فى الأدب الواقعى، وأكثر واقعية مما فى الأدب الإباحى".

ويعبر كل من "جويوتا" و"فالير نوفاريننا"، بالرغم من اختلافاتها، عن تسلط الجسد الذى يتكلم، وعن رغبة عارمة فى إنشاء لغة منفصلة عن ابتذالات اللغة العادية.

لقد كتب "نوفاريننا" منشوره بنوع من الفكاهة القاسية، ضد المخرج، وضد الفضاء المزدحم، وضد نص غير ضرورى، وضد ممثل خاضع للتقاليد البالية كافة. لقد أراد أن يزلزل اللغة الفرنسية ("محاصرة اللغة الفرنسية، محاصرة مجال لغة التبادل الجارية، اللغة السائدة"). وهو يخاطب الممثل لأن كل شىء يمر داخله، ويمر من خلاله.

"جعل اللغة فى حالة زلزال، تدنيس اللغة وجعلها فى حالة زلزال. تدنيس اللغة وإعطائها ما تستحق. لم يسبق لأحد أن مسها. إخراج المنصة التى خلف اللغة. إبراز المنصة التى بالداخل. السعى إلى مهاجمتها الآن وجها لوجه.. لى عنقها وضربها مثل الأسمم. الجسد هو الذى يخرجها ويصرعها. لغة قدرة، أذن صماء: المنصة عند الحيوانات".

(الدراما فى اللغة الفرنسية، ضمن مسرحيات الكلام، P.O.L.

.(1989)

هذا البرنامج الذى جاء فى شكل معالجة، جاء أيضاً مصحوباً بنزول عند الحيوانات، آخر الرفاق المفيدىن للكاتب (انظر "خطاب إلى الحيوانات"، P.O.L.

١٩٨٧). وفي غمرة اهتمامه بالعثور على الجسد الذي يكتب، وتفريغ المخ المقدس الذي يمنعه من الكتابة، والتوجه إلى الممثل الذي يجب أن يتعلم من جديد كيف يعرض النص ويأكله، والفرار من عبودية الاتصال، في كل ذلك كان "نوفارينا" يتذكر "رابيليه"، ويمجد اللغة الفرنسية "أجمل لغات العالم، لأنها في الوقت نفسه تجمع بين الإغريقية والسيرك واللغات الإقليمية الخاصة بالكنايس، واللاتينية العربية، والإنجليزية القديمة، واصطلاحات البلاط، والساكسون المتداعية، ولغة الشمال القديمة، والألمانية الرقيقة، والإيطالية المقتضبة" (كاوس"، مسرح الكلام).

هذا العاشق للغة الفرنسية هو مؤلف درامى غير عادى، فعلى سبيل المثال، فى كتابه "خطاب إلى الحيوانات" يخاطب حيوانات، مخلوقات بلا إجابة، فى سلسلة من إحدى عشرة "نزهة"، إبحار فى لغته وكلماتها سعياً وراء الجوهر ما دام "الذى لا نستطيع أن نتحدث عنه، هو الذى ينبغى أن نقوله".

"أيتها الحيوانات النافقة، تعالي فى سلام، اجتمعي. ودعوني أثبت فهك الحياة فى المعون، ما من حيوان فوق الأرض يتجاوز الحيوان، إلا الإنسان بفتحته التى تتكلم عن الفضاء الذى ينتهى. وبعد؟ الإنسان حينئذ ينتزع ضلماً من الضحك ويصبح حبة بطاطس".

(خطاب إلى الحيوانات، ص ٨٠)

هذه النصوص الفريدة هى أيضاً نصوص علامات على الطريق، فى غمرة تعبيرها عن عذاب اللغة، تلقى على الساحة الدرامية ضوءاً غريباً لا مناص منه. إن ما تتضمنه من شطط، ربما، إنما هو علامة إنذار فى مواجهة ابتذالية لغة الاتصال و"تهتهات" الإعلام. إنها تذكر بمعنى الكلمة، وإلى أى قدر من العذاب يمرض الفرد فى سعيه إلى تحقيق مصالحة بين لغته وبين جسده.

مختارات من النصوص

أولاً: سياقات

المقالات الافتتاحية لبعض الدوريات المسرحية ترسم حياة المسرح. فمنذ عام ١٩٥٣ حتى عام ١٩٨٥، فإن المقالات التي يتضمنها هذا الكتاب تنقل لنا بصورة موجزة اهتمامات النقاد الذين قاموا بتحريرها، والمحاولات التي بذلوها في تحليلها. وهى -دون شك- وجهات نظر وليست صوراً فوتوغرافية صادقة، لكنها تعطى صورة عن جو العصر. عناوين الدوريات ذاتها يبدو كل منها معلنا عن مشروع أو فلسفة. كما أن المفردات المستعملة دليل إضافي آخر. وهكذا فإن دورية "الممثلون"، وهى مجلة أخبار مسرحية صدرت عام ١٩٨٢، أصبحت عام ١٩٨٨ تصدر باسم "المؤلفون/الممثلون". وإذا كان بعض هذه المجالات تنشر بانتظام أو فى مناسبات معينة نصوصاً جديدة، فمن النادر الحديث عن الكتابات فى هذه المقالات الافتتاحية، على الأقل بشكل واضح صريح.

المسرح الشعبى

"العودة إلى مسرح التعليق"

صدرت هذه المجلة بين عامي ١٩٥٣ و ١٩٦٤ بإشراف "روبير فوازانى". ومن أوائل لجان التحرير: رولان بارت، بيرنار دور، جى دومور، جان دوفينييو، هنرى لا بور، جان بارى. وكانت المجلة فى بداياتها قريبة من أهداف جان هيلار والمراكز الدرامية الأولى.

هل من المعقول أن الثورة الفرنسية، أو الحرب العالمية، أو انهيار هتلر، على سبيل المثال، هل من المعقول أن هذه الأحداث لم يكن لها صدى في المسرح ؟ ذلك لأن المسرح لم يمد مِرآة للأحداث، ذلك المعلق الكبير الذي كان في الزمن الماضي، على أيام إسخيلوس وشكسبير، يتفوق، كما قلنا، ويقتصر على أن يكون مادة تسلية وترويح هابطة. ومهما بلغت ردود الأفعال هذه من العظمة فإنها لن تجعلنا ننسى الجوهر: تناسق كبير انقصمت عراه، انقصمت على حساب الجمهور. لقد كان المسرح جامعاً كبيراً للجماهير، مثل السياسة والرياضة اليوم.

(...)

من البدهى أن معيارنا الأول سيكون معنى العظمة، حتى لو من خلال عرض في قاعة تسع مائة مشاهد، ومهما كانت الوسائل المتاحة. سوف نهتم بكل ما ينأى عن المظاهرات الاجتماعية، عن كل ما لا يستهدف وحسب جذب شريحة من الجمهور، بكل ما سيميد الشعر إلى المسرح. نحن على ثقة بأن المسرح سوف يصبح هنا شعبياً، أما عن الطريق الذي سيسلكه، فليس من اختصاصنا أن ندله عليه. كذلك ينبغي الوقوف أمام الميراث المهين الخاص بالأجيال الماضية، والوقت الكافي لتصفيته. كذلك فنحن سوف نؤيد الجهود التي قد تأتي في أشكال بائدة، لكنها تلبى حاجة معينة، وتفتح على الأمل في المستقبل (...).

(عن المقال الافتتاحي للمعد الأول من "المسرح الشعبي"،

عدد مايو/ يونيو، ١٩٥٢)

العمل المسرحى

"تحديد جوهر الإبداع المسرحى بكل دقة ممكنة"

هذه الأعداد الدورية (كل ثلاثة أشهر) صدرت فى الفترة من عام ١٩٧٠ إلى عام ١٩٧٩ عن مدينة لوزان، ووزعت عن طريق دار نشر ماسبيرو. كانت أول لجنة تحرير تضم: دىنى بابليه، إميل كوفرمان، بيرنار دور، فرانسواز كورليسكى. وكان هدفها، على المدى الطويل، "تحديد مكانة العمل الإبداعى فى العلاقات الإنتاجية فى ذلك العصر".

(...) يحسنون الكلام، هنا وهناك، عن موت المسرح، بل ينددون بالطبيعية البالية، حتى لا نقول الرجعية، لكل عرض مسرحى. الحقيقة أننا منذ قرن من الزمان نشكو من "أزمة المسرح". ومع ذلك، فإن المسرح اليوم، بدلا من أن يتفوق على نفسه ويتجمد، فإنه، وفى أكثر قطاعاته حيوية، لا يكف عن مساءلة نفسه وطرح قضاياها على بساط البحث. إن المسرح، وقد راح يعتمد عن أشكاله القديمة، يثبت وجوده حيث لا نتوقع أن نراه، بل فى مجالات تطفى عليها أبسط الحاجات (المعركة من أجل لقمة الميش)، ذلك لأن المسرح بالتحديد لا يوجد فقط حيث تعمل الهيئات المسرحية، ولأنه توسع وتوسع، بحيث أصبح تخصيص مجلة للنشاط المسرحى أمرا ضروريا، بل أصبح ملحا أكثر من أى وقت مضى (...).

ومن ناحية أخرى، نحن مقتنعون أن ثمة بلورة كاملة لتفكير متواصل ومتصل حول وظيفة النشاط المسرحى تمثل جزءا لا يتجزأ من هذا النشاط، وذلك بدلا من كونه نوعا من التعليق المقيم. لقد لاحظنا دائما أن العرض المسرحى لم يمد هدها فى ذاته. لقد أصبح سببا فى تبادل الرأى بين فريقين: المبدعين والمتلقين. فتعرض المبدعون من جانبهم لمناقشة البنى الاقتصادية والاجتماعية التى اعتادوا العمل فى ظلها، والأمل فى أن يكون للجمهور دور

فعال فى عملية الإبداع فى المسرح، كما هى الحال فى الأدب. لا ينبغى للنقد أن يعمل بمنأى عن العمل الفنى، وعليه أن يقول كلمته، حسب أساليب سنحاول توضيحها وتحديدها، فى إنشاء العمل الفنى، وفى تلقيه. سيكون مملوحنا هو أن نحدد بكل دقة ممكنة جوهر الإبداع المسرحى: الطريقة التى يتيح بها المسرح، بوسائله التعبيرية النوعية، للمتلقي أن يروا وأقهم ويفهموه حق الفهم.

وهكذا، فإن مجلة "العمل المسرحى" لا تستهدف أن تكون منبرا لاتجاه مسرحى معاصر بمينه دون غيره، ولا أن تكون مجلة عامة تمكس الإنتاج فى مجموعته، وعنوانها يوضح ذلك تماما: إنه عمل يقوم على فحص المسرح وتأمله، باعتباره هو نفسه عملا نوعيا - منتجًا تاريخيًا انتقاليًا - حول الواقع الذى نريده لأنفسنا (...).

(عن المقال الافتتاحى للمعد رقم (١) من مجلة
"العمل المسرحى"، خريف ١٩٧٠)

المسرح / الجمهور تحليل عصره، والمناقشة والمجادلة

هذه المجلة نصف الشهرية فى أخبار المسرح ودراساته موجودة منذ عام ١٩٧٤. وهى تصدر عن مسرح چينقيليه، وهو مركز درامى قومى. ومع ذلك فهى تؤكد استقلالها. مدير تحريرها هو آلان چيرو.

(...) الأورام الكلامية، فى هذا المجال، كما فى غيره، تخلط الأوراق؛ "شعبى"، "احتفالية"، "إسهام الجماهير"، وغير ذلك مما يوهم بوجود نهضة لظاهرة المسرح، فى حين أن كل شىء جامد لم يتغير فى واقع الأمر. إن المسرح كما نرى، له طريقته النوعية، أى التى لا تتغير فى تحليل عصره، وبقي أن

نكتشف الشروط التي تجعل الجماهير تستمع إليه بعيداً عن ضوضاء الأنماط والتعزيات.

دعونا نقولها، حتى لو بدأ رأينا خيالها، قد يأتي يوم، يتجه فيه الناس في عصرنا إلى المسرح يسألونه رأيه هو في هذا الحدث أو ذلك، ويطلبونه بإيضاحات، أو على الأقل بصياغة تساؤلاتهم، ويكونون في حاجة إليه كما هو في حاجة إليهم.

المسرح اليوم أشبه بالشمعوذ الذي يمرض فنونه لكي يجذب الزبون، ويمتدح له بضاعته، ويتحدث عن ضرورتها وفائدتها. من المريح أن نتصور أن بعض كبار المسرحيين في الماضي عرضوا على بساط البحث وسائلهم في التعبير، وبذلك، أحدثوا تطوراً في مجال إمكاناته بقدر ما كان يتسع مجال المعارف الإنسانية وتتمدد طبيعة العلاقات بين الناس.

نود ألا تكون مجلة "المسرح / الجمهور" شبيهة بالشمعوذ؛ وإنما تصبح قادرة على أن تأخذ في الحسبان الجهود المبذولة لبلورة الأداة الجديدة التي سوف تكون المكان والحدث الذي يعرف الجميع أنهم قادرون على أن يتناقشوا فيه ويتجادلوا (...).

(عن المقال الافتتاحي للمعد رقم (١) من مجلة

"المسرح / الجمهور"، سبتمبر- أكتوبر، ١٩٧٤)

فن المسرح

"العمل الدرامي لغز وعلى المسرح أن يحل رموزه"

صدرت هذه المجلة عن مسرح شايبو القومى في الفترة من عام ١٩٨٥ حتى

عام ١٩٨٩، حينما كان أنطوان هيتيه مديراً له. تولى إدارة تحرير المجلة جورج بانو.

حينما ينقضى كل شيء، سوف نتطلع إلى عصرنا هذا، إلى هذه السنوات الثلاثين أو الأربعين، باعتباره العصر الذهبي للمسرح في فرنسا. فنادراً ما رأينا مثل هذا الكم من التجارب، وتمازجت مثل هذه الكمية من الأفكار. سراب أو كناية، عقيدة أو انصراف، إعادة قراءة أو نقض للفيبار عن الكلاسيكيين، ثورية أو سخرية، أساطير مشاهير، عظماء بلا مسرح، مسرح بلا جمهور، كل ذلك في مزيج مضطرب (...)

المسرح ساحة صراع، صغيرة جداً، ولكن يمرض فيها دائماً تاريخ المجتمع، وهي بالرغم من ضيقها تمد نموذجاً لحياة الناس، متلقين أو غير متلقين. المسرح مختبر الأنماط السلوك البشرية، مستودع للأعمال والأصوات، مجال تجريب لأعمال جديدة، لطرائق جديدة في التمثيل، كما كان يعلم ميرهيرود - حتى يتغير الإنسان المادي، من يدري ؟

المسرح معارضة لصورة إنسانية. هذه المعارضة الظاهرية ينبغى أن تمتد إلى المعارضة المكتوبة. النص المسرحي لا قيمة له إلا بما يتضمنه من مفاجأة غير متوقعة، ولا يمكن تمثيلها. العمل الدرامي لفرز وعلى المسرح أن يحل رموزه، وقد ينفق في ذلك زمناً طويلاً. لم يكن هناك أحد يعرف كيف يمكن تمثيل كلوديل في بدايته، ولا تشيكوف، إن ما يفهم المنصة وأداء الممثل هو محاولة تمثيل المستحيل. وهكذا كان الشاعر الدرامي منشأ التغييرات الشكلية في المسرح. إن عزلته، وقلة خبرته، بل عدم مسؤوليته، أشياء غالية تقدرها حق قدرها. ما حاجتنا إلى مؤلفين مدربين عارفين بتأثيرات الإضاءة ومواصفات المنصة ؟ إن الشاعر لا يعلم من ذلك شيئاً، ولا يتوقع شيئاً. على الفنانين الأداء. وهكذا، ومع مرور الزمن، كلوديل الذي كنا نظنّه مملاً صار يتدفق بالحياة.

إن فن المسرح عملية ترجمة: صموية النموذج، غموضه يستفز المترجم للإبداع في لفته هو. الممثل في جسده وصوته. والترجمة بمنهاها الأصلية

للأعمال المسرحية تقدم مثالا على البؤس الناتج من كثرة الممارسات الكسولة للاقتباسات التي عملت من أجل إرضاء ذوق أى نوع من الجماهير. صحيح أن ذوق الأغلبية له من يدافع عنه ويحميه (...).

(عن المقال الافتتاحي للعدد رقم (١) من مجلة "فن المسرح"،

(أكت سود/ مسرح شاير القومى، ربيع ١٩٨٥)

ثانياً : هنا والآن فى الماضى وفى مكان آخر

هل يكتب المؤلفون المسرحيون اليوم عما يجرى فى الوقت الحاضر، عن النشاط السياسى والاجتماعى الساخن، أو يختارون الابعاد ؟ ذلك ما يواجه المؤلفين المسرحيين المعاصرين، وهم نادرا ما يتأكدون أن أعمالهم ستعرض على المسرح على الفور. إن القضية دراماتورية وأيديولوجية، فهى تبسط العلاقة بنظام الإنتاج وبالعرض، كما أنها تتعلق باختيار اللغة الفنية. وفى العادة لا يعد المسرح أفضل دعم للوضع الراهن. ولكن يحدث أيضاً أن بعض النصوص التى تعتمد على الماضى تشيخ أسرع من تلك النصوص المكتوبة عن الحاضر، وتصبح نصوصاً "تاريخية". القضية أيضاً تتعلق بالإخراج وبقبول الجماهير.

بز تولى بريشت

"حياة الناس الاجتماعية تحت جميع الظروف"

يستعمل بريشت الشكل الحوارى فى "شراء النحاس"، حيث الفيلسوف والممثل، والممثلة، والدراماتورج، ومهندس الإضاءة يتناقشون حول فنونهم وتطورها. ويتناول الحديث الأشكال الجديدة، وإنتاج الوسائل التى تنشأ بين الناس، وهنا حول ما يجرؤ أن يقدمه المسرح.

الدراماتورج:

(...) والخدمات التى قدمها (المسرح) للمجتمع، لقد قدمها

فى مقابل فقد الشمر كله تقريباً . لم ينتج ولو حكاية واحدة
عظيمة يمكن مقارنتها بحكايات الأقدمين .

الممثل:

حتى ولو شخصية واحدة عظيمة .

الدراماتورج:

لكننا نعرض بنوكا، وعبادات، وشركات بترول، وساحات
معازلك، وأحياء فقيرة، وهيلات ميلهارديرات، وحقول قمح،
وقاعات محاضرات، باختصار، كل الواقع الممكن. فى مسرحنا
ترتكب الاغتيالات، وتبرم العقود، ويرتكب الزنا، وتنجز
الأعمال العظيمة، وتندلع الحروب، ويموت الناس فيها،
ويتاسلون، ويشترون، ويبيمون، ويزيفون. باختصار، عرض فيه
حياة الناس الاجتماعية تحت جميع الظروف. نحن نلجأ إلى
كل ما يحدث "إيفيه"، ولا نتردد أمام أى جديد. لقد تمكنا منذ
زمن بعيد من الإطاحة بجميع القواعد الجمالية. فالمسرحيات
أصبحت تتألف أحيانا من خمسة فصول، وأحيانا من
خمسين. وفى بعض الأحيان تضم المنصة فى وقت واحد
خمس منصات مختلفة. ونهاية المسرحيات تكون سعيدة أو
تعيسة. بل لدينا مسرحيات يمكن الجمهور أن يختار نهايتها.
وزيادة على ذلك، وفى بعض السهرات يكون التمثيل فى منتهى
الشياعة، وفى بعضها الآخر طبيعيا تماما. وليس من المستبعد
أن تكون الأوبريتات تراجيدية، والتراجيديات تحتوى على
"أغانٍ خفيفة. وفى ليلة، يمكن أن تشاهد فوق المسرح منزلا
بجميع تقصيلاته حتى ماسورة الموقد، وفى ليلة أخرى يوحون
إليك ببورصة غلال بواسطة ثلاثة عروق من الخشب. يذرفون
الدمع على بهلواناتنا، ويضحكون بملء أشداقهم أمام

التراجيديات. باختصار، كل شيء عندنا مباح، وأكاد أقول:
بكل أسف.

الممثل:

وصفك كشيء بعض الشيء. يعطى انطباعاً بأننا لا نعمل
بطريقة جادة. ولكننى أستطيع أن أؤكد أننا لسنا مهرجين
مطلوبين (....).

(«شراء النحاس» من كتاب «كتابات عن المسرح»،

آرش، ١٩٦٣)

هينر مولر

«حوار مع الموتى»

هينر مولر واحد من أكثر المؤلفين إزعاجاً وإثارة خلال نصف القرن الأخير.
كان يعيش فى ألمانيا الشرقية فى الوقت الذى ظهر فيه الحديث الذى يتحدث
فيه عن علاقته بالنصوص القديمة وتعامله معها.

هـ. م.:

كل نص جديد متصل بكثير من النصوص السابقة للمؤلفين
آخرين، كما أنه يفهر نظرتنا إليها. وتعاملى مع موضوعات
ونصوص قديمة هو أيضاً تعامل مع «تَمَد»، أى، إذا شئت، حوار
مع الموتى.

س :

هل سبق لك أن اخترعت موضوعاً درامياً ؟

هـ. م :

لا أعتقد . لا . هناك نص لكارل شميت عن 'هاملت'. تقول نظريته إننا لا يمكن أن نخترع صراعات تراجيدية لا يمكن إلا أن نتناولها من جديد ونغير فيها . كما فعل الإغريق أو شكسبير . هو نفسه لم يخترع . ويقول شميت : إن ظهور الزمن في الأداء يمكن أن يولد صراعات تراجيدية إذا كنا نقصد بالمرح اللعب بمعطيات موجودة . وحينما يظهر الزمن في الأداء من الممكن أن تظهر مجموعة تراجيدية . ولكن لا تكون قد اخترعناها .

س :

ما شعورك ككاتب منطلق وغامض بنوع خاص، لشخص يعرك فوق المنصة ألفاراً عالمية كبرى، تظل بلا حلول، ولا تقدم سوى تأويلات ؟

هـ. م :

ألا يرجع ذلك إلى الجمهور الذي يرفض المسرح كواقع مجرد لا يعكس واقع الجمهور، لا ينسخه ولا يكرره ؟ لقد أوشكت الطبيعية أن تقتل المسرح بسبب استراتيجيته النسخ هذه .

س :

وحكايات بريشت الخرافية ذات المغزى ؟

هـ. م :

أليست هي أيضاً امتداداً للطبيعية . بدلا من العالم، هي عرض متصور عن العالم .

س :

إذن أنت لا تؤمن بالحكاية الخرافية ذات المغزى ؟

التهة. كان بريشت عبقرية شمرية دفعته أوضاع العالم أو قذفت به إلى الكتابة الدرامية. وقد حاول أن يزجج، وهذا أدى إلى الحكايات الخرافية.

(لقاء مع هنر مولر نشر في مجلة "دير سبيجل" عام ١٩٨٣، ثم في عام ١٩٨٤ في مجلة "المسرح/ الجمهور")

ميشيل هينافيه "تشريب الحاضر"

في قاموس صغير عن الكتابة اليومية، يتحدث هينافيه عن أسلوبه في العمل، وبالذات هنا تحت مادة "معاصر". وهناك نص آخر يقدم "الحجاب" (١٩٥٧) التي كتبها في أثناء حرب الجزائر، وهو صدى للأول، ويوضح ما يطلق عليه المؤلف أحد مواطن العجز عنده، وهو ضعف الذاكرة .

تبعًا لمذكراتي عن معاصرة بارت في الكوليج دي فرانس، في ١٦ ديسمبر ٧٨) على الإنسان في أثناء الكتابة أن يأخذ في الحسبان مواطن العجز الخاصة به. موطن العجز الذي يخصني يتمثل في ضعف الذاكرة. فالمادة التي أعمل فيها، المادة الوحيدة المتاحة، هي الحاضر. فهل يمكننا عمل سرد، أو رواية من الحاضر ؟ الحاضر هو ما يلتصق بي. الأنف في المرأة، لا نستطيع أن نراه. كيف نقتص الحياة الماصرة، الحياة المعاصرة ؟ يمكن أن نكتب الحاضر. كيف ؟ بتسجيله كلما وقع لنا. مثلاً، في شكل شظايا معادلة، الإشارة إلى أو عزل شيء ما في خضم اللغة المتدفقة. بقي أن نمرر شظايا في المسرحية. من المتقطع إلى الفيض. من الجزئي إلى الشيء المشكّل. المنهج: نتصرف كما لو كان هذا ممكناً، فربما تتم المسرحية في غياب موضوعها.

الحجّاب: مذكرات بعد ثلاث وعشرين سنة. ١- المسرحية: كتبت في خريف ١٩٥٧، في أثناء الأسابيع التي شهدت وقوع أحداثها. وهي تستهدف أخذ الحاضر الراهن في الحسبان دون أية مهلة. الأخذ في الحسبان، أو بالأحرى التشريب كما يحدث في المطبخ، وأسلوب تشكيله قريب من العمل في المطبخ. خلال الأسابيع التي استغرقها العمل كان المؤلف يقسم وقته إلى نصفين: فترة ما بعد الظهر والمساء يقوم خلالها بتصفح كمية كبيرة من الصحف، ويقص منها مقالات وصورًا ويجمعها في دفاتر (يملاً). وفي الصباح كان يكتب (يفرغ). وحتى يتجنب ما قد يحدث من تفكك من جراء هذا المنهج، التزم بالتقيد بكل دفعة بهيكل مسرحية قديمة هي "أوديب في كولون" لسوفوكليس باعتبارها بنية معايدة.

تم كتابة المسرحية تحت إلهام من بلانشون ليخرجها على الفور، فكان على المؤلف أن يسرع في عمله. غير أن بلانشون وفريقه تترددوا في الأمر لم أعرضوا عنه. ولم يوافق أي مسرح على عرض المسرحية طول العشرين عاما التالية. وعندما عرضت عام ١٩٨٠ كانت قد أصبحت شيئاً آخر، إذ تحولت من مسرحية تواكب الحاضر الراهن إلى مسرحية تاريخية تقريباً. والسؤال هو كيف ستتكيف (المطبخ مرة أخرى) مع هذا التحول.

(كتابة يومية (١٩٨٠) والحجّاب: مذكرات بعد ثلاث وعشرين سنة (١٩٧٩)، لير تياترال، لوزان، ١٩٨٢)

أنطوان فيتييه

"المسرح فن يتكلم عن مكان آخر وعصر مضى"

لا ينفك المخرج أنطوان فيتييه يذكر أن وظيفة المسرح هي أيضا المحافظة على أشكال الماضي، وأن استقبال الأحداث الحاضرة من قبل الجمهور يكون في بعض الأحيان غير متوقع. النص الوارد هنا يرجع إلى عام ١٩٨٦ في أثناء مداخلته من

هيتيه فى مهرجان آهينيون فى ندوة بعنوان "يومية حول النشر المسرحى"
للمؤلفين المعاصرين، كان يرأسها ميشيل فينافيه، ومن ثم كان طابع لغة الحديث
الشفهى غالبية على الكلام.

(...) المسرح، كشكل، مرتبط فى اعتقادى، بالماضى. فنحن نروى تاريخ
الماضى، ونرتدى ثياب الماضى، ونهجع أسلوب تعبير ماضياً، أسلوب حياة لعصر
مضى، أشبه بالحفريات الحية.

المسرح ليس هنا يتحدث عن هنا والآن؛ وإنما عن مكان آخر، وعصر
مضى. معنى ذلك أن المسرح لا ينهض بالذات أن يحاول أن يتحدث عن هنا
والآن؛ وإنما مهمته أن يتحدث عن مكان آخر، وعصر مضى، أو أن يتحدث عن
مكان آخر الآن، أو هنا فى عصر مضى، وإلا مات المسرح إذا حاول أن يتحدث
عن هنا والآن. صحيح أن هذه إحدى وظائف المسرح، وليست أقل وظائفه
شأننا، أن يكون مستودع أشكال الماضى، يسهم فى المحافظة على الأشكال
(...) وأخيراً عدم التحدث عما هو "كائن"؛ وإنما التحدث عما هو "غير
كائن". شكسبير، أنا أتصور الهجوم الذى تعرض له على إثر عروضه الأولى،
هجوم اليساريين فى عصره: "أنت لا تتحدث عن الحياة اليوم"، ونستطيع أن
نقول إن شكسبير، هو على الأقل، كان يتحدث عن أحداث معاصرة له، ولكنها
عملية نسبية. فأحداث سانت بارتيليمى وقعت قبل مسرحية "هاملت" بثلاثين
عاماً. ومارلو تحدث عن أحداث سانت بارتيليمى، أما شكسبير فلا. ولم
يتحدث عن الإصلاح. فى حين أن الإصلاح، عام ١٦٠٠، كان موضوع الساعة،
أليس كذلك؟ شكسبير تكلم عن مشكلات إنجلترا قبله بمائة عام. هو أيضاً
كان يحتاج إلى أن يتحدث عن مكان آخر.

التحدث عن مكان آخر، وعصر مضى. أعتقد أن هذه هى وظيفة المسرح.
ولكن هناك شيئاً آخر. صحيح أيضاً أن المسرح، بالرغم من ميله الشخصى
إلى مكان الآخر، وعصر مضى، قد تحدث، فى تاريخه، أحياناً، عن هنا والآن،
لكن اليوم، أعتقد أن الجمهور فى أغلبه لا ينتظر هذا من المسرح (...)
فالحديث عن شهرنوى مثلاً، لا أتصور أنه من شأن المسرح، بل من شأن

السينما. فنحن لا نتوقع من المسرح أن يتحدث عن الزمن الحاضر (...). المسرح الذي يكتب اليوم ويتحدث عن زمن اليوم، مثل مسرح هينافيه، يتمتع بنجاح تقدير كبير؛ ذلك أننا لم نتوصل إلى أن نقنع الناس أن المسرح نفسه يمكن أن يضيء لنا جوانب من وضعنا. وهذا تأثير غريب، أعتقد أنه يخص فرنسا.

(هنا والآن، في مكان آخر وعصر مضى، هنا وفي عصر مضى،

في مكان آخر والآن، مسرح الأخطار، جاليمار، ١٩٩١)

ثالثاً: الواقع والمسرحي

لا ينفك الجدل قائماً على مختلف الوجوه حول العلاقة بين المسرح والحياة، بين المسرحي والواقع. ولو حدث أن افترقت المؤلفون ببعض الصور "من الحياة"، فإن كثيراً منهم يتساءل عن المسافة الكافية بين ما يبدو جذاباً في العالم وما لا يبدو كذلك فوق منصة المسرح، عن درجة التجرد الضرورية في الفن المسرحي، عن المسافة التي لا بد منها بين الكتابة والعالم، بين المنصة والكتابة.

ارتور آدموف

"الصورة المدهشة ليست بالضرورة مسرحية"

بعد أن شارك آدموف في الحركة السريالية، بدأ يكتب للمسرح عام ١٩٤٥. وخلال المرحلة الأولى من الكتابة حاول أن يتخلص من الأشكال البرجوازية في المسرح. أما بعد عام ١٩٥٤ فقد صنف ضمن كتاب المسرح السياسيين. وحينما كتب السطور التالية كان لا يكف عن التأمل فيما يكتب.

الكتابة للمسرح:

(...) منذ عشر سنوات وأنا أكتب للمسرح. الأسباب الحقيقية التي دفعتني إلى ذلك، لا أعرفها جيداً، ولا أشعر بأية حاجة إلى الحديث عنها. كل ما أريد أن أقوله، هو أنني في تلك الفترة كنت أقرأ سترندبيرج كثيراً، وبالذات مسرحية "الحلم"، وسرعان ما فتنتني طموحه الشديد. ولعل بسبب سترندبيرج اكتشفت في المشاهد اليومية العادية، وبنوع خاص، مشاهد الشارع، مشاهد من المسرح. أول ما كان يدهشني حينئذ، كان طابور المارة، المزلة في التماس، والتنوع الرهيب في أقوالهم، التي كنت أتسلى بالأسماع منها إلا شذرات، كانت

تبدو لى بريرها من الشذرات تشكل كلاً طابمه الجزأ كان يؤكد الحقيقة الرمزية.

كل ذلك كان سيظل مادة لتأملات غامضة، لو لم أشهد ذات يوم حادثاً تافها فى ظاهره، ولكنى قلت من طورى: "هذا هو المسرح، هذا ما أريد عمله". رجل أعمى كان يسأل الناس، ومررت بجواره فتأتان دون أن ترياه، واصطدمتا به عن غير قصد، وكأنا تقنيان أغنية تقول: أغمضت عينى، ما أحلى ذلك...، حينئذ خطر لى أن أعرض على المسرح، ويكل غلظة ممكنة، عزلة البشر، وعدم التواصل بينهم. وبمعنى آخر، استخرجت من ظاهرة حقيقية، شيئاً غيبياً أو ميتافيزيقياً. وبعد ثلاث سنوات من العمل والتعديلات والتبديلات - كان أولها يعرض الأعمى نفسه على المسرح! - كتبت مسرحية "التقليد الساخر".

وحينما أقرأ اليوم هذه المسرحية، ودون الحديث عن عيوب بنائها التى دائماً تكون فى أول مسرحية؛ وجدت أننى استمتعت الأمر. كنت أنظر لى العالم كأنى طائر يطير، مما سمح لى بخلق شخصيات قابلة لأن يحل بعضها محل بعض تقريبا، متشابهة دائماً، باختصار، دى أو عرائس. كنت أعتقد أننى أنطلق من تصحيات وأهمية جدا، من محادثات عائلية، كنت أنطلق من فكرة عامة كانت تريعى؛ وهى أن جميع المصائر تتساوى، أن رفض الحياة (ن) وقبولها الأبله (الموظف) يفضيان كلاماً، وبالطرق ذاتها، إلى الفشل الذى لا مفر منه، إلى الدمار الشامل. مثل هذه الموازاة، عرفت اليوم أنها غير صحيحة، وبالتالي لمعت مسرحية. إن الصورة المدهشة لمعت بالضرورة مسرحية (...).

(عن التصدير المبدئى للمجلد الثانى من

مسرح آدموف، جالهار، ١٩٥٥)

صمويل بيكيت

"ليس هناك تصوير زيتي. ليس هناك سوى لوحات"

فى "العالم والبنطلون" التى كتبها بيكيت عام ١٩٤٥، يتحدث عن التصوير بمناسبة معارض أبراهام وجيراردوس فان فيلد. يمكن أن نسمع بعض أصدقاء فى هذه التأمّلات لما يتعلق باستقبال النصوص المعاصرة التى نسمع أحياناً من يقول عن أصحابها: "إنهم لا يجيدون الكتابة"، والضمير "هم" هنا يُقصد به هواة التصوير الزيتى الذين نحذرهم من التصوير التجريدى، والذين نمنعهم من الاستمتاع بالنظر إلى اللوحات.

المستحيل جعل بالذات شرائح كاملة من التصوير الحديث تبدو محظورات أو تابوهات.

المستحيل جملة يختار، يدافع عن، يقبل بالكامل، يرفض بالكامل، يكف عن التطلع، يكف عن الوجود، أمام شيء كان من الممكن أن يحبه بكل بساطة، أو يجده قبيحاً، دون أن يعرف السبب.

نقول له:

لا تقترب من الفن التجريدى، هذا من عمل بعض الفشاشين الخائبين. ما كان بمقدورهم عمل شيء آخر. يجيدون الرسم. و"إنجر" قال إن الرسم هو الطريق القويم للفن.

وهؤلاء لا يجيدون التصوير. و"ديلاكروا" قال إن التلوين هو الطريق المستقيم للفن. لا تقترب منه. إن طفلاً صغيراً يمكن أن يعمل مثله.

ماذا يهمه هو إذا كانوا غشاشين، ما داموا يقدمون له المتعة؟ ماذا يهمه إذا كانوا لا يجيدون الرسم؟ هل كان سيمابو يجيد الرسم؟ ماذا يهمه إذا كان

الأطفال يمكنهم أن يعملوا هذا العمل. سيكون رائعا. ماذا يمنهم من ذلك؟
آباؤهم ربما. أم لم يكن لديهم الوقت؟ (...)

نقول له:

"لا يحق لأحد أن يهجر التعبير المباشر إلا من كان عاجزاً عنه. التصوير
بالتشويه هو ملاذ جميع الفاشلين".

مثل هذا الفنان قد يمنع من المرض، بل من العمل، إن لم يثبت أنه مر
بعدد معين من السنوات الأكاديمية.

مثل هذا الغناء كان يحيى قبل خمسين عاما، الشمر الحر.

نقول له:

بيكاسو جيد. يمكن أن تتق به.

ذلك بمض ما نقوله للهاوى.

لا نقول له أبدا:

"ليس هناك تصوير زيتي. ليس هناك سوى لوحات. وهذه ليست
سندوتشات، هي لذيذة وغير سيئة. كل ما يمكن أن يقال عنها إنها تمبر عن
اندفاعات عبيثة وغامضة نحو الصورة، وإنما تتوافق إلى حد ما مع بعض
التوترات الداخلية. أما أن تقرر بنفسك درجة التوافق، فلا مجال لذلك، لأنك
لست مكان التوتر المشدود".

هو نفسه لا يدري من ذلك شيئاً هي أغلب الأحوال. إنه مجرد عامل
مساعد لا مصلحة له، لأن المكسب والخسارة متساويان في اقتصاد الفن، حيث
كل حضور غياب. كل ما يمكن أن تعرفه عن لوحة ما هو كم تحبها (ولو لزم
الأمر لماذا إذا كان هذا يهملك)، ولكن ربما هذا أيضاً لن تعرفه، اللهم إلا إذا
أصبحت أصم ونسيت حروفك (...).

(العالم والهنطلون، مينوي ، ١٩٨٩، عن كراسات الفن، ١٩٤٥)

جان جينيه

ليس المسرح توصيفا لحركات الناس اليومية من الخارج

كانت أولى مسرحيات جينيه "الخدمتان"، وقد أثارت ضجة. ويرى جينيه أن المسرح في الأصل زيف. لا يمكن أن نعرض فيه أى شيء حقيقى. والتمسرح هو الشرط اللازم لإنجاز الكتابة.

لا ينبغي أن تصعد الممثلات فوق المنصة بإشارتهن الجنسية الطهيمية، ويقلدن نجومات السينما. الإثارة الجنسية الشخصية في المسرح تدمر العرض. فالمرجو من الممثلات إذن، كما يقول الإفریق، ألا يضمن جنسهن فوق الطاولة. لست بحاجة لكى أركز على الأجزاء "المؤداة" والأجزاء الصريحة؛ سيكون بوسعنا علاجها، واختراعها عند الحاجة.

أما الأجزاء التى يصفونها بأنها "شاعرية" فستلقى كأنها بداهة، كما يحدث عندما يرتجل سائق تاكسى باريسى كتابة أو مجازاً بلهجة المهنة. فهى تاتى عفويا، من نفسها، كأنها نتيجة عملية رياضية؛ بدون حرارة خاصة، بل تقال بشيء من البرود أكثر من بقية النص.

ووحدة السرد ستتولى، ليس من رتبة الأداء؛ وإنما من التماسق بين الأجزاء المختلفة، المؤداة بشكل مختلف. وقد يظهر المخرج ما كان فى داخلى وأنا أكتب المسرحية، أو ما كان ينقصنى؛ إنه نوع من السداجة، فنحن بصدد حكاية.

هؤلاء السيدات - الخادمتان والسيدة - هل يرتكبن سخافات، مثلى حينما أقف أمام المرأة، حينما أحلق لحيتى، أو فى المساء حينما أتمب نفسى، أو فى

الغاية حينما أعتقد أنى وحدى؟ هذه حكاية، أى نوع السرد المجازى يستهدف أولاً، حينما كنت أكتبه، القرف من نفسى وأنا أشهر وأرفض أن أشهر إلى هويتى. والهدف الثانى، هو إحداهن نوع من الضيق فى القاعة... حكاية... يجب أن نؤمن بها ونرفضها فى الوقت نفسه، ولكن حتى نؤمن بها يجب على الممثلات ألا يملن بطريقة واقعية.

مقدمتان أو لا، هاتان الخادمتان وحوش، مثلنا تماماً حينما نعلم بهذا الشيء أو ذلك. ودون أن أستطيع أن أقول ما هو المسرح بالضبط، فأنا أعرف جيداً أننى أرفض أن يكون؛ وصفاً لحركات الناس اليومية من الخارج. أنا أذهب إلى المسرح لكى أرى نفسى، فوق المنصة (مصوراً فى شخصية واحدة، أو بمساعدة شخصيات متعددة، وفى هيئة حكاية) فى الحالة التى لا أجرب أن أرى نفسى فيها وأحلم بها. إذن على الممثلين أن يؤدوا حركات وتصرفات تسمح لهم بأن يظهرونى لنفسى، عارياً، فى عزلة، وبلا سمادة. شىء ما يجب أن يكتب؛ لسنا بصدد الدفاع عن مصير الخدم، فأنا أتصور أن هناك نقابة مختصة بذلك. هذا ليس من شأننا.

حينما عرضت هذه المسرحية أول مرة لاحظ ناقد مسرحى أن الخادمتان الحقيقتيات لا يتحدثن مثل الخادمتين فى مسرحيتى؛ وما علمك أنت ؟ أنا أزعم العكس، لأننى لو كنت خادمة، لتحدثت مثلهما. فى بعض الليالى.

لأن الخادمتين لا يتحدثان على هذا النحو إلا فى بعض الليالى، فهجيب مفاجاتهما، إمّا فى وحدتهما، وإما فى وحدة كل منا (...).

(كيف يتم تمثيل "الخادمتان"، "الخادمتان"،

أرياليت، ١٩٤٧، جالهمار، ١٩٨٧)

كلود ريچى تجديد الإحساس بالعالم

اهتم المخرج كلود ريچى كثيرا بالكتابات المعاصرة، بكل من هارولد بنتر، وجيمس سوندرس، وبوتو ستراوس، وبيتر هاندكه... وهى معارضته لكل واقعية، يحمل على العرض الفورى للأشياء، بوضعها فى الحاضر.

حينما نذهب إلى المسرح اليوم، نشعر أننا لا نزال فى القرن التاسع عشر، أى فى زمن العاطفة الكبرى.

نضيف إلى ذلك، أن كل المسرح، مثلا، الذى يسمى إلى تهرئة نفسه بالحديث، بصورة معينة، عن هطر، وعن المسكرات، كل ما يعمله هو أنه يواصل النظام الشمولى. نحن نندد، ونأتى لنشاهد التثديد لكى نستمر مفتوتين به. عن طريق نظام اللغة الثابتة التى لا تتغير، تستقر مرة أخرى هيمنة الأشياء. إن بداخل كل منا خيوطا من الشمولية، من التفرقة العنصرية. وحينما يتم التثديد بذلك بصورة مبتذلة، فإن المخرجين يوقظون كل هذه الدوافع. لقد سمعت كثيرا حينما رأينا "هاندكه" يحمل على هذا المسرح، كما حمل من قبل على الواقعية. ولقد رغبت دائما فى العمل على كتابات لا يزال مؤلفوها يكتبونها. وقد قابلت كتابا يرفضون الوعظ، ويتمسكون بالثورية فى الكتابة، قوة الفكر.

إن قضيتنا ينبغى أن تكون، فى رأى، كيف نأخذ بيد كل منا لكى يجدد بنفسه، وبطريقة مستقلة، إحساسه بالعالم.

(فضاءات مفقودة، كارنیه، بلون، ١٩٩١)

رابعاً: الصمت، الالفاظ، الكلام

تسلط اللغة هاجس كل المسرح المعاصر. وهو يتخذ أشكالاً خاصة، تبعاً لرجوعه إلى الجزع من أننا نتحدث دون أن نقول شيئاً، أو دون أن نكون على وفاق مع أنفسنا، أو إلى استحالة التحدث، أو إلى مواجهة دوار كلام دائماً يؤوله من يسمعه. إن لغة هذا المسرح تقاس إذن بالنسبة إلى الصمت، بالطريقة التي يتحطم بها، بالأعطاب المفاجئة التي يكشف عنها، بالمعاني المضمره التي يظهرها، أو بعدم القدرة على الكلام.

أوجين يونسكو "الكلمة تثرثر"

كيف يتسنى أن نقول كلمتنا مع الهروب من التفاهات، ومن الكلام المزخرف، والكلام الممل، وسيل الكلام، وعدم القدرة على الحديث لكي نقول كل ما هو عقيم أو مكرور. ذلك هو الجزع الذي يعبر عنه يونسكو وبعض المؤلفين المعاصرين في مسرحهم.

كلمة واحدة تضعك على الطريق، كلمة ثانية تصيبك بالاضطراب، والثالثة تصيبك بالرعب. وابتداء من الرابعة يكون التشويش المطلق. لوجوس (الكلام) كان أيضاً الفعل، فأصبح الشلل.

ما الكلمة ؟ كل ما لم تتم معاشته بقوة شديدة. حينما أقول: الحياة تستحق أن نعيش من أجلها؟ فهذا أيضاً كلام، لكنه على الأقل مضحك. لقد استطاع الجميع أن يلاحظوا كيف أن طلبة السوربون وكلية المعلمين والمحربين والصحفيين المتميزين وغيرهم من المثقفين التقدميين والأغنياء يتكلمون عن اللغة. لقد أصبحت حالة متسلطة. وإذا كنا نتحدث عن اللغة بهذا القدر،

هذلك لأننا مهمومون بما يتقصنا . منذ عصر باهل كان الناس يتحدثون أيضاً كثيراً عن اللغة، تقريباً كما نتحدث عنها اليوم. لقد أصبح الكلام ثرثرة. كل إنسان عنده ما يقوله.

الكلمة لم تعد تبين عن شيء. الكلمة تلفو وتثرثر. الكلمة أدب. الكلمة هروب. الكلمة تحول دون أن يتكلم الصمت. الكلمة تصم. بدلا من أن تكون فعلا تواسيك بقدر ما تستطيع لأنك لا تفعل شيئاً. الكلمة تسهلك التفكير. تصمده. المسكون من ذهب. ضمان الكلمة يجب أن يكون الصمت. وا أسفاه! إنه التورم. وهذه أيضاً كلمة. يا لها من حضارة! يكفى أن تبعد أسباب جزمى لكى أبدأ فى الحديث، بدلا من أن أحبط بالواقع، واقمى، الحقائق، لكى تكف الكلمة عن أن تكون أداة حفر. لا أدرى شيئاً بالمرّة، ومع ذلك فأنا أقوم بالتدريس. فأنا أيضاً أريد أن أقول كلمتى.

(يوميات مفتحة، جالهامار، ١٩٦٧)

ناتالى ساروت

"هذا الطوفان من الكلام الذى يفتتنا"

إخراج الكلمة فوق المنصة هو الشغل الشاغل لناتالى ساروت. محادثة عادية بين صديقين، فى المطعم، تصبح شلة خيط رهيبه من النيات، وأحيانا عملية قتل حقيقية.

(...) "الرعب" هو الكلمة التى تحدد بصورة غليظة ما تترزه هذه الكلمات فى الشخص الذى يسمعها ولا يصدق أذنيه. ويراهما ولا يصدق عينيه. يرى فى الآخر صورته هو، يرى نفسه، نعم، هو بنفسه يجرى ويتكلم ويصافح، ويتوسل...

لكن هذا أنا، أنت تتحدث عن أنا. أنا مثلك تماما. نحن متشابهان... "في الهوى سوا.." في الهوى سوا؟ ماذا قال؟ إلى أين قاده هذا التصبير الذي استعمله بطريقة آلهة؟ أين؟ إنه لا يرى... كل شيء مضطرب...

ولكن، كأن خيطا يخرج من شلة الخيط... ويسحب وراءه ... الحاجة نفسها في الكلام، السرعة نفسها. الجزع نفسه. عندي... كما عنده... كلا. مستحيل... لقد أفلت، لقد انحل الخيط ... بعد ذلك وبشجاعة يثر عليه... ويجمعه.

نعم. مثله. أنا مثله. كلنا سواء. يشد أقوى، وإذا بالشلة كلها تتحل... يصرخ: أنا مثلك. مثلك بالضبط. وأنت تعرف ماذا اكتشف. أنت تعرف ماذا اعتقد: صديقنا الذي نعبه كثيرا، لا ... حسن، الأمر واضح، لا يهينى. (استخدام الكلام، جاليمار، ١٩٨٠)

جان بيير سارازاك

"الصمت اكتشاف أولاني"

الكاتب، وهو أستاذ جامعي ومؤلف درامي، يتحدث هنا عن مسرح فينافيه مع ربطة بالمؤلفين المهتمين بكلمة "الناس اللي تحت"، والذين يستعملون الصمت استعمالا غريبا يقترب من الفاجع.

الكتابة

بعد عدة عقود من الزمان، قد يقول الناس إن الصمت كان اكتشافا أولانيا في المسرح في هذا القرن العشرين. لكن استعماله على المنصة لم يكن في هذا الفعل "الضئيل" الذي برزت سماعته الفاجعية في إخراج جاك لاسال لمسرحية "عمل في البيت": معضلة الكلمة التي تعرض لخطر حياة "الناس اللي

تحت". قبل الإعلان عن دمار اللغة فوق المنصة وفي الحياة - وإدراك آثار القهر الاجتماعي على أجساد الذين يسميهم كروتز "تحت المميزين" (وهم العمال والموظفون والمحكومون من البرجوازية الصغيرة) كان الصمت في بادئ الأمر يقوم مقام النجدة؛ كان معنى إضافيًا يضاف إلى اللغة. " الحياة الحقيقية، الوحيدة التي تترك أثرًا" على حد قول ميترلنك. "لا تصاغ إلا من الصمت". صمت عميق، صمت "الحياة الحقيقية" المخصص لأفراد الصنوفة، يهر نفسيتهم السرية. الصمت الذي تقابله الألوان البيضاء، الخروق، خور اللغة، موانع الكلام في الدراماتورجيات الواقعية الجديدة.

في هذا التهار من الكتابة يشغل حينهايه مكانة مرموقة. ما من شك في أنه هو أيضًا يعتبر أن الطبقات المهيمنة هي وحدها (لأن هناك هدفًا واحدًا مشتركًا؛ البقاء "فوق") صاحبة الامتياز، في الحياة وفي المسرح، في إخراج عبارات تتضبط وتتجاوب. ما من شك في أنه يهدف أن منصة "اللى تحت" تظل غريبة على جدلية اللغة، ممنوعة من الكلام، لكنه لا يتبنى، أمام صراع اللغات هذا، الموقف المتصلب الذي تعبر عنه مسرحيات كولتيس. تلك الطريقة الساخرة والقسامية التي يمزق بها الكاتب "اللى تحت"...

("نحو مسرح أدنى"، تصدير لمسرح غرفة ميشيل حينهايه،

لارش ١٩٧٨).

خامساً: المؤلف والنص والمنصة

المؤلفون الدراميون ينتمون إلى عائلة المسرح، ومع ذلك فعلاقتهم بالمسرح والفنيين فيه علاقة غريبة. إنهم ينظرون إلى المنصة وتقاليدنا نظرة مختلفة تتسم بالدهشة أو النقد، متجاوزين في ذلك حرصهم على "الدفاع" عن نصوصهم وأرضهم. وبالإضافة إلى صراعاتهم مع المخرج، فهم يتكلمون بصوت الشاعر المنتزم المدقق والمتشدد فيما يختص بالمنصة وبالممثلين. فالمسرح الذي يحلمون به ينبغى أن يتخلص من تقاليد المنصة ويزلزل عاداتها، لبلوغ غاية يوتوبية يكون فيها المخرجون أوفياء مخلصين، ويكون الممثلون مثاليين، وخشبة المنصة لا تطلق أبداً.

جان جينيه

"عمل شاعري، وليس عرضاً"

في أثناء تدريبات وعروض مسرحية "الأستار" التي قدمت أول مرة عام ١٩٥٦ على مسرح فرنسا من قبل فرقة رينو- بارو، كان جان جينيه يرسل إلى روجيه بلان بصفة منتظمة، برسائل ومذكرات عمل أصبحت مشهورة، يحض فيها المخرج، ويشكره، وينصحه، ويهدده. رسائل دقيقة إلى درجة الهوس، تكشف عن اهتمام بالغ بالتفاصيل، وهي تروى علاقة جان جينيه بالمسرح، وعدم رضائه الدائم في سعيه نحو "العمل الشاعري".

من المؤكد أنني أجهل كل شيء عن المسرح، لكنني أعرف مسرحي بما فيه

الكفاية.

حينما يصدر قاضٍ حكمًا، فلنطالب بأن يستمد لذلك بشيء آخر غير معرفة القانون. السهر، الصوم، الصلاة، محاولة انتحار أو اغتيال، يمكن كل ذلك أن يساعده على أن يكون الحكم الذي سيصدره حدثًا خطيرًا - أقصد حدثًا شعريًا. أن نطلب إلى قاضٍ كل ذلك، فهذا شيء كثير. ولكن، نحن؟ نحن ما زلنا بميدين عن الفعل الشعري. الجميع، أنت، وأنا، والممثلون، علينا أن نفوس طويلًا هي الظلمة، علينا أن نعمل حتى الرمي الأخير لكي نصل إلى شاطئ الفعل النهائي ذات مساء. علينا أن نفرق ونفهد من أخطائنا. والواقع، لا الجنون ولا الموت يبدوان لي، المقاب العدل لهذه المسرحية. ومع ذلك، فهاتان الإلهتان هما اللتان من الواجب إثارتهما من أجل أن تهتما بنا. كلا، لسنا أمام خطر الموت، فالشعر لم يأت كما ينبغي.

إذا كنت أريد ما وعدتني به، الإضاءة الشديدة، فذلك حتى "يختم" كل ممثل أداءه ونصه في تألق، وأن يناهس في ذلك أشد أنواع الإضاءة. كنت أيضًا أريد الإضاءة في القاعة لكي يتم التواطؤ بين المنصة والقاعة. عمل شاعري وليس عرضًا. جميل حتى بالمفهوم التقليدي للجمال. وحدهما ماريا كازاريس، وبوسائلها الخاصة، أضاعت وتألقت في عرض البارحة.

في رسالة أخرى، لا بد أنك فقدتها، قلت لك إن كتبني، مثل مسرحياتي، كتبتها ضد نفسي. أنت تفهم ما أريد أن أقول. من بين الأمور هذا الأمر: مشاهد الجنود مخصصة لإثارة - أكرر "إثارة" - فضيلة الجيش الكبرى، فضيلته العظيم؛ الغباء. وأنا لا أستطع أن أنجح، بنصي وحده، في عرض ما عندي، لا بد من مساعدتي. هذه التدريبات تضمننا حيث لا يصل الشعر أبداً.

لا بد أن نقر بأننا فشلنا. الخطأ يكمن في أننا رجعنا عن غلواتنا، "فشيئنا" كما "تقش" البالونة، وتصدر بمض الأصوات. كنا نريد أن نصدق أنها جذابة. وبدلاً من النجاح انتهينا إلى الفشل (...).

مرات عدة، انصعت، من التصب والملل، أمام اعتراضاتك واعتراضات 'بارو'.
إن معرفتك بالمسرح تكاد تجنبك أخطاء نوق. أما جهلى بهذه المهنة فكان من
الممكن أن يتودنى إليها.

لا أزعج أن نص المسرحية المكتوب على درجة عالية من القيمة، ولكنى
أؤكد لك أننى لا أجهل أية شخصية من شخصياتى - لا سير هارولد، ولا
جيندارم. وأعلم جيداً أننى لم أسعَ إلى معرفتهم؛ وإنما لأننى خلقتهم فوق
الورق، ومن أجل المنصة، فإنا لا نستطيع أن أنكرهم.

إن ما يربطنى بهم شيء آخر غير الاحتمار أو السخرية. هم أيضاً يسهمون
فى تكوينى. أنا لم أنسخ الحياة قط - حادثاً أو إنساناً، حرب الجزائر أو
المستعمرات - ولكن الحياة فجرت فى داخلى. حاولت أن أنهر الصور لو كانت
حقيقية من خلال موقف أو شخصية. قال لى باسكال مونود، أحد أفراد خدمة
النظام، إن الجيش لم يكن كاريكاتورياً كما بينت أنا. لم يكن لدى وقت لكى أرد
عليه بأننا هنا بصدد جيش أحلام مخطط على الورق، ونفذ بشكل أو بآخر،
فوق منصة من خشب، أرضيتها تطلق تحت الأقدام.

(رسائل إلى روجيه بلان، جالهمار، 1966)

بيزنار - ماري كولتيس

كنت دائماً أبيض المسرح قليلاً

مع عشقه للسينما، فضل كولتيس أن يكتب للمسرح، فعلى أية حال، كانت
"الحياة الحقيقية" هى التى تثير اهتمامه. وقد أخرج له جميع مسرحياته باتريس
شيرو، لكنه كان دائماً يطالب بكل وضوح بحرية المؤلف. المؤلفون المعاصرون
موجودون، لكنهم محتاجون إلى أن تمرض مسرحياتهم على المسرح.

المسرح

أرى بلاتوه المسرح مكانا مؤقتا تنهيا الشخصيات لمغادرته. إنه مثل المكان الذى تعرض فيه المشكلة: هنا ليست الحياة الحقيقية، فما السبيل للهروب من هنا. المشكلات تبدو كأنها ينبغي أن تمثل خارج البلاتوه، كما هي الحال فى المسرح الكلاسيكى تقريبا.

السيارة، بالنسبة إلينا نحن جيل السينما، يمكن أن تكون فوق البلاتوه رمزاً لنقيض المسرح: السرعة، تفهر المكان... إلخ. وتحدى المسرح يصبح: مفادرة البلاتوه للمثور على الحياة الحقيقية. نظراً إلى أننى لست واقفا تماما أن الحياة الحقيقية موجودة فى مكان ما، وأن الشخصيات إذا غادرت المنصة لن تجد نفسها فوق منصة أخرى، وهكذا دواليك، لعل هذا هو السؤال الجوهرى الذى من أجله يستمر المسرح فى الوجود.

كنت دائماً أبغض المسرح قليلا، لأن المسرح هو نقيض الحياة، لكننى أعود إليه دائماً لأننى أحبه؛ لأنه المكان الوحيد الذى يمكن أن نقول فيه: هذه ليست الحياة.

كلا. أنا لا أكتب مسرحياتى كما تكتب سيناريوهات الأفلام. فى السينما كنت سأروى أشياء أخرى، وأكتب بأسلوب آخر. ليس وجود سيارة فى مكان ما يدل على أن هذه سينما. ليس شكل المكان، والديكور، والآلات التى تحدد الفارق؛ وإنما استعمالها والوظائف التى تؤديها. من المؤكد أننى أكتب مسرحيات تجرى أحداثها فى الخارج، لأننى لا أريد أن أكتب حكايات تقع أحداثها فى المطبخ، ولكننى متأكد أن مسرحياتى الثلاث لا يمكن تصورها إلا فوق منصة المسرح.

الأسلوب الذى يتصور به مخرج عرضا، والأسلوب الذى يتصور به مؤلف مسرحية شيئاً، مختلفان جداً بحيث من الأفضل أن يجهل كل منهما الآخر، وآلا يلتقيا إلا عند النتيجة. فهما يخصنى، كنت دائماً أكتب وحدى، ولم أتدخل فى

الإخراج. الاتصاق مع المخرج يكون في مكان آخر، بعد كتابة النص وقبل التدريبات (...).

أنا لست مشاهدًا جيدًا للمسرح - يمكنني أن أشاهد ألف فيلم رديء. ودائمًا أجد شيئًا جيدًا يمكن أخذه، في حين أنه في المسرح ... يحاولون في أغلب الأحيان أن يوضحوا لك معنى الأشياء التي يحكونها لك، ولكن الأشياء نفسها يحكونها بطريقة رديئة، في حين أن المؤلفين والمخرجين مهمتهم هي أن يحكوها جيدًا، ولا شيء غير ذلك. (...).

المؤلفون

المخرجون يعرضون من الريبرتوار مسرحيات أكثر من اللازم. المخرج اليوم يعد بطلا إذا عرض مسرحية لمؤلف معاصر من ضمن ست مسرحيات لشكسبير أو تشيكوف أو ماريشو أو بريشت. ليس صحيحا أن مؤلفين عمرهم مائة عام أو مائتا عام أو ثلاثمائة يحكون قصصا معاصرة. من الممكن دائما أن نثر على بعض المادلات. كلا، لا يمكن أن يقنعوني بأن قصصنا مثل قصة الحب بين ليزيت وأرلاكان هي قصص معاصرة. الحب اليوم مختلف، إذن ليس هو نفسه (...). أنا أول المعجبين بشكسبير وتشيكوف وماريشو، وأخذ منهم الدروس، ولكن، حتى إذا كان عصرنا ليس فيه مؤلفون من هذا النوع، فأنا أرى أن من الأفضل أن نقدم مؤلفاً معاصرا بكل عيوبه عن أن نقدم عشرة شكسبير (...). لا أحد، وبخاصة المخرجون، يحق له أن يقول ليس هناك مؤلفون. من المؤكد أننا لا نمرهم، لأننا لا نمرض لهم أعمالهم. والمؤلف الذي يجد فرصة لمرض أعماله اليوم في ظروف جيدة يعد سعيد الحظ. كيف تريدون من المؤلفين أن يكونوا أفضل، إذا كنا لا نطلب منهم شيئا، ولا نحاول أن نأخذ أفضل ما يملون؟ إن المؤلفين في عصرنا جيّدون كما أن المخرجين جيّدون.

(مذكرات حول 'عنه في الغرب'،

ضمن 'روبرتو زوكو'، مينو، ١٩٩٠)

ملاحق

مفاهيم أساسية

المفاهيم الواردة هنا لا تصدر عن منظور تاريخي.
وإنما محدودة بسياق النصوص الحديثة والمعاصرة

عبث

"مسرح العبث"، تحت هذه التسمية العامة يُقصد الأعمال الخاصة بجيل من المؤلفين من النصف الثاني من القرن العشرين، وبالذات بيكيت ويونسكو وجينيه وأداموف وبنتر. ومع ذلك فمسرحياتهم تختلف فيما بينها، والنقد هو الذى جمعها تحت هذه التسمية. يجمع بينهم مقاطعتهم للأعراف الدراماتورية القائمة وعرضهم لشخصيات فقدت معالمها الخاصة والميتافيزيقية، وتهيم فى عالم من الشك. اللغة تهترئ، والفعل المسرحى فى الأغلب دائرى يفقد كل ضرورة له فى مسرح من "الغرابة المقلقة". يؤخذ على هذا المسرح الذى ظهر بعد الحرب العالمية الثانية، رؤية التشاؤمية للوضع البشرى التى تستبعد أية إمكانية للتطور والتغير، حيث يقع هذا المسرح على هامش العالم الاجتماعى والتاريخى، فى "نو مانز لاند"، منطقة غير أهلة، بعد الكارثة.

غموض

العمل الفنى بطبيعته غامض، أى خاضع لكثير من التفسيرات. والمسرح المعاصر لا يؤمن بالمعنى المحدد، ولا بالشخصيات السوية، ولا بالحكايات الأحادية المفهوم. وتتسم أعمال كثير من المؤلفين بالميل نحو تزكية الغموض باستعمال بنية مفتوحة وحدوتة تستدعى أكثر فأكثر خيال الذين هم على علاقة

بالنص وبالعرض. هذا الغموض الذى يناقض "الرسالة" الخاصة بالعمل المفلق أو التعليمى، يمكن أن يذهب إلى حد إعطاء الانطباع بالتخلى عن أية وجهة نظر.

المسرح الضد

أطلق يونسكو على مسرحيته "المغنية الصلحاء" عنوانا فرعيا هو "مسرحية ضد" أو "ضد- مسرحية". وقد نحت النقاد على هذا التعبير تعبير "المسرح الضد" الذى يعتمد على أشكال دراماتورية ترفض جميع مبادئ الإيهام المسرحى، وكل علاقة بالأعراف الدرامية المستقرة. وقد ظهرت التسمية مع مسرحية "فى انتظار جودو" لبيكيت، الأمر الذى يعبر عن البعد السلبي للمسرحيات التى ترفض التقليد والإيهام والبناء المنطقى، وتعتمد إلى هدم المبادئ المعمول بها حتى ذلك الوقت فى المسرح البرجوازى.

أرسطى

المسرح الأرسطى فى رأى بريشت يعنى الدراماتورية التى ترجع إلى أرسطو، والتى تعتمد على الإيهام والتقمص. هذا المسرح "الدرامى" (فى مقابل المسرح "الملحمى") يعتمد كذلك على الترابط والوحدة فى الفعل المسرحى والبناء حول صراع فى سبيله إلى التسوية عن طريق الحل. والمسرح المعاصر يخالف المسرح الأرسطى (ومع ذلك دون أن يكون "بريشتيا") بانصرافه فى أغلب الأحيان عن المبادئ التى تتعلق بالبناء والعرض والصراع والحل، مقترحًا بنى مفجّرة ومفتوحة، أو بإعراضه عن مبدأ "الأنواع".

بريشتى

صفة مأخوذة من اسم بريشت، وتشير إلى دراماتورجية تستلهم مسرح بريشت، والتاريخية والتغريب، وذلك لأهداف أيديولوجية. والتاريخية تكمن فى التخلص من الحدوتة والرؤية الفردية للإنسان بعرضه وسط بعده الاجتماعى. ومجموعة الملابس التاريخية تجعل منه كائناً قابلاً للتغير. أما التغريب فهو ينطبق على مجموع الوسائل الدراماتورجية التى تهدف إلى تقديم الشيء المعروض من زاوية غريبة، بطريقة تستخرج منه الجانب الخفى، أو الذى أصبح مألوفاً أكثر من اللازم .

أعراف

كل دراماتورجية تعتمد على أعراف معينة، على مجموعة من الافتراضات الأيديولوجية والجمالية التى تتيح للمشاهد أن يتلقى العرض. والدراماتورجيات الجديدة المتتالية تحمل على الأعراف، وتستحدث غيرها بصورة مضمرة، بدونها يستحيل أى تواصل مسرحى. تلت ذلك مراحل أصبح فيها تلقى الأعمال المسرحية وقراءتها عملية حساسة جداً، حينما يكون الجمهور لا يزال يعيش على الأعراف القديمة، ويعلن أنه عاجز عن قبول أخرى جديدة، ومن ثم فإن مسرح العبث حينما أزال الأعراف المستقرة، تعرض لعدم الفهم.

محادثة

يمكن إطلاق تعبير "مسرح المحادثة" على النصوص التى يكون فيها التبادل الاتصالي وتدايعيات الكلمة تشكل وحدها جوهر الفعل المسرحى أو مجموعته.

وحيثما تقلد الحوارات المحادثة وأساليبها فى سياق يكون الموقف فيه ضعيفاً أو مقصوراً تقريباً على الموقف الكلامى، فإنها، أى الحوارات، تكون قائمة على التداخليات التى يفرضها التبادل الشفهى. وهوية الشخصيات يمكن أن تنتصر على هوية "أشخاص يتكلمون"، وتعتمد على ما يقدمونه من المعلومات.

الإشارات التنفيذية

تشمل عناصر النص الثانوى التى تساعد على قراءة العمل الدرامى أو تمثيله. والنصوص اليوم تستبعد كل "تعليق" بصورة جذرية (ساروت وهايناهيه).

مفجر (مفتت)

المسرح المفجر يكون البناء فيه تفتيتياً، ضد توحيدى. والفعل المسرحى يجرى فى فضاءات وأزمنة مختلفة، مع خلق "احتمالات" و"افتراضات" تفتح المجال أمام المعنى، عن طريق الإكثار من الشروخ والفراغات التى تستدعى تدخل القارئ.

الإخبار

يهتم التحليل المسرحى بالإخبار على مستويين: مستوى الخطابات التى تصدر عن الشخصيات، والمستوى المضمرة الذى يحتفظ به المؤلف للقارئ. بدلاً من اعتبار أن الكلمة تذهب من تلقاء نفسها فى المسرح، تدرس ظروف صدورها، والافتراضات اللغوية والمواقفية التى تكشف عنها، والعلاقات التى تفترضها بين الشخصيات، وكذلك السمات المميزة لخطاب المؤلف الذى تشكل وحدته وتجانسه نوعاً من الصلة الوثيقة الكلية. هذا الشكل من التحليل يكون نشيطاً بنوع خاص فى مسرح يقوم على الكلمة.

ملحمى

المسرحى الملحمى يقابل (يعارض) المسرح الدرامى فى النظرية البريشتية التى تميز بينهما بنبدأً بنبدأً انطلاقاً من معايير جمالية وأيديولوجية. وتاريخياً، هناك بعض العناصر الملحمية تدخل فى الدراما حينما نكون بصدد الحكى بدلاً من العرض. ويميز أرسطو الملحمى (المحاكاة بالحكى) والدرامى (المحاكاة بالفعل). وثمة جانب من المسرح المعاصر يرفض الفئات الدرامية، ويرتبط بتقاليد السرد والحكى عند الحكواتى الشعبى، أو عن طريق أشكال مركبة للحكى على عدة مستويات تكثر من وجهات النظر، وتدعو القارئ أو المشاهد إلى التدخل. وكثير من النصوص اليوم تطبق أشكالاً ملحمية فى كتابتها دون أن يكون للنصوص بالضرورة أية أهداف أيديولوجية، ونحن نجد فيها نوعاً من الحنين إلى التوجه المباشر إلى المشاهد والرغبة فى الحكى دون اللجوء إلى الأنواع الثقيلة أحياناً الخاصة بـ "المسرح الدرامى".

الدراماتورية

فى الأصل هى "فن إنشاء المسرحيات". والدراماتورية تقوم بدراسة كل ما يشكل نوع العمل المسرحى فى الكتابة، والانتقال إلى المنصة، والعلاقة بالجمهور. فهى تعمل إذن فى مجال توضيح الجماليات والأيديولوجيات، والأشكال، ومضمون العمل، وتوجُّه الإخراج وتنفيذه. والأيديولوجية المعاصرة تتناول التطورات الشكلية وعلاقتها بالأفكار والمجتمع.

حدوتة

فى رأى أرسطو هى "مجموع الأحداث المنجزة". أما قاموس روبير فيعرفها بأنها "تسلسل الأحداث التى تشكل العنصر السردى للعمل الفنى". أما بريشت فيرى أنها "وجهة نظر فى التاريخ". فى النصوص المعاصرة، حيث الأحداث والوقائع نادرة، أو من الصعب تحديدها، فإن تشكيل العنصر السردى، وكذلك بلورة وجهة نظر معينة حول السرد، يمثلان مشكلة. وأياً كان الرأى، فإن الحدوتة تبقى على الأقل فى شكل جزئيات من السرد أو مجموع الأحداث التى يكون من الصعب قياسها. وهناك ما يطلق عليها "الميكرو-حواديت" بمعنى السرود الضئيلة أو الجزئية، أو الحواديت الفامضة" حينما تفتح أمام كثير من التفسيرات. ومن العسير التحدث عن مسرح تكون الحدوتة فيه غائبة تماما .

الشظية أو الجزئية

دراماتورجية الشظية أو التشظى أو الجزئية ترتبط بالكتابة المفجرة، غير الجامعة التى ترفض تقديم وجهة نظر حاسمة حول العالم، بل هى تقوم بعملية تفكيك له، لعبة الملامح، على حساب الاكتمال السلس للعمل الفنى. فهى تحبذ الأجزاء بدلا من الكل، والتقطع بدلا من التسلسل. وهى تبلغ ذروتها حينما يودى تشكيلها المفجر إلى طريق مسدود، أو يكشف عن عجز معين.

النوع

تصنيف الأعمال الأدبية فى "أنواع"، وتقسيم العمل المسرحى إلى تراجميدا، ودراما، وكوميديا لم يعد مناسباً لحقيقة الكتابة اليوم. لقد استوعبت المنصة

جميع أنواع النصوص الموجودة، أيًا كان نظامها ، بل حتى دون الاهتمام بصيغها في قوالب مسرحية معترف بها. أما فيما يختص بالنصوص الدرامية، فهي تقع خارج نطاق الأنواع، وتشكّل مزيجًا من السمات والموضوعات، والاستعمال العادي، والبارودي، جاعلة من ذلك كله مبدئًا للكتابة. ولقد أصبح من غير الممكن، أكثر من أي وقت مضى، التعامل مع الأشكال القائمة إلى درجة أننا أصبحنا نتحدث عادة عن كتابات درامية" في صيغة الجمع.

المحاكاة

منذ أرسطو حتى الواقعية كان مبدأ المحاكاة يعطى للمشاهد الإيهام بالواقع. وحتى لو كنا اليوم لا نزال بصدد الأعراف والتقاليد، فإن تفجر هذه الأعراف في الكتابات المعاصرة يجعل مبدأ المحاكاة أقل مجارة للحاضر الراهن، بل إننا اليوم نتحدث عن "إنكار" للواقع، فالإيهام لا يمكن أن يكون إلا إذا كان المشاهد دياكتيكيًا مدركًا أنه في مواجهة عالم المنصة المصنوعة، ومن ثم فإن ثورة الأفعال، والكتابة الشظيية، وظهور أزمة الشخصية، واستعمال البارودي أو التقليد الساخر جعل قسطًا كبيرًا من الكتابات اليوم لا يعبر هذا المبدأ أي اهتمام ألبتة.

البارودي أو التقليد الساخر

المسرحية البارودية تحول النص المكتوب مسبقًا بصورة ساخرة، وعن طريق الاستهزاء به بتأثيرات كوميدية. ومسرح العبث لجأ كثيرًا إلى أسلوب البارودي مغيرًا الأشكال المسرحية القائمة، ومستهزئًا بالأعراف المسرحية. واستعمال ما

بعد الحدائة للشهادات أو "الاستشهادات" زاد من انتشار البارودى، وذلك بتضمين الأعمال المسرحية شظايا لا نعرف بالضبط إذا كان استعمالها بغرض كوميدى بحت. كذلك فإن البارودى تنال أيضا من القيم المستقرة، وتخلق الظروف لفراغ تراجيدى حينما لا يصبح لأى شىء معنى، أو لا يمكن أخذه مأخذ الجد، ولا حتى اللغة، أساس التواصل البشرى.

الشخصية

إضعاف مفهوم "الطبع" أو "الخلق" (الكاراكتير) وتأثيرات التفكيكية انعكست على الشخصية. فالشخصية المسرحية، بعد أن ازدوجت، وانقسمت، وصارت هويتها باهتة، مجرد معين لإعطاء الأخبار، ساء وضعها فى النصوص، لكنها تعود إلى الحياة فى إصرار بمقدار ما يحاول الممثل - أو الممثلة - أن يضىف عليها من جديد جسدا فوق المنصة، وكيانا بشريا. أصبح من العسير تعرف الخطوط المحددة لها. كما أن هويتها الاجتماعية ذابت وتحللت فى أغلب الأحوال، كما أن التحليلات النفسية أصبحت لا تكفى لكى تأخذ فى الحسبان وظيفتها الدراماتورجية بوصفها "مفترق معنى" يجمع كماً من الخطابات. ولكن المسرح المعاصر لا يمكن مع ذلك أن يستغنى عن الشخصية، حتى لو تطورت النظرة إليها.

اليومى (المبتذل) الاصطلاح النوعى للمسرح اليومى (المبتذل)

ينسحب على أشكال كتابية حساسة فى قبول ومسرحة اليومى المبتذل المستبعد تقليديا من المنصة بسبب الابتذال والتفاهة. فهو ليس بالضرورة واقعيًا أو طبيعيًا.

المعنى

تكوين "معنى" لآى نص مسرحى كان مادة كثير من الدراسات السيمولوجية والبنوية التى تميز بين المعنى الأول والتمثيل، بين شبكة المعانى النصية ومشروع الانتقال إلى المنصة. وفيما يتعلق باهتمامنا فقد اتهم مسرح العبث بأنه لا "يعنى" شيئًا، أو حرفيًا ليس له أى معنى. ثم رجع النقاد عن هذا الاتهام بعد أن بُرِّرَ "فراغ" الأفعال المسرحية، وإساءة وضع الشخصية بالميتافيزيقية، وعدم التواصل. هذا الوضع المتشكك لا يزال يواجه جانبًا من الكتابات المداصرة باعتبار أنها لا تعتمد لا على سرد ظاهر، ولا على بنية محكمة. وحينما لا يكون المعنى ذاتيًا فى الحدود، فإن من الممكن إنشاؤه بمجرد القبول بأنه من النادر وجوده بصورة واضحة صريحة، وأنه ذاتى فى أشكال تستدعى تعاون القارئ.

الموقف

تعيين الموقف فى نص معين يستوجب أن نصف بدقة مجموع العلاقات بين الشخصيات فى مرحلة من مراحل المسرحية، والاطلاع على السياق الفضائى-

الزمنى وملابسات الإخبار. و"فهم الموقف" أحد المعطيات التقليدية فى التحليل المسرحى. ولا تكون المهمة يسيرة حينما تكون المواقف أقل قوة وأقل "درامية"، أو حينما تكون العلاقات بين الشخصيات غير أكيدة، والفعل المسرحى يتسم بالجمود. إن المسرح اليوم ليس مسرح موقف وفعل بقدر ما هو مسرح تطفى فيه الكلمة فى سياق يصعب بلورته. هناك دائما مواقف، ولكن علينا أن نسلّم بأنها هشّة وغير أكيدة، أو بالعكس، من الابتذال والرخص بحيث إن أهمية النص لا تقوم على الموقف بقدر ما تقوم على الحكمة.

المسرحانية

هى وصف ما يمكن عرضه على المنصة. ومن وجهة النظر التقليدية والنص، تقاس المسرحانية بوجود أشكال، كالحوار مثلا، تتلاءم مع المنصة، ووجود قوى متعارضة يرمز إليها بالشخصيات، وتحديات جلية واضحة فى العلاقة المستقرة بالكلمة، ومن ثم كان المسرح يختلف عن الرواية وعن الشعر. ومفهوم المسرحانية يتطور بقدر ما لا يكون الحوار المتتالى فرضاً فى الكتابة. وتتجلى المسرحانية أيضاً فى الاستعمال الخاص للغة، وإضعاف الأنواع، كما أن محاولات الإخراج هوّتت حدود ما كان يعرف بـ "النص المسرحى" إلى درجة أننا اليوم يمكن أن ننقل إلى المنصة أى نص. كذلك فإن المسرحانية أحيانا يقصد بها التركيز على الجانب الاستعراضى والمبالغة. ويشير ميشيل كورفان فى "القاموس الموسوعى للمسرح" أن المفهوم، مع ما يتصف به من تجرد، له وجود فى التاريخ، وأنه ربما لا يكون هناك سوى اختلاف فى الدرجة، وليس فى النوعية، بين المظاهر المختلفة للمسرحانية.

معلومات بيوجرافية

آداموف، أرتور (١٩٠٨ - ١٩٧٠)

بدأ يكتب للمسرح عام ١٩٤٥. صنّفه النقاد ضمن كتاب "مسرح العبث" (البارودي أو التقليد الساخر) (١٩٤٧). كتب مسرحيات أخرجها فيلار وسيرو وبلانشون. بعد ذلك تحول إلى المسرح السياسى باعتبار أنه أراد أن يعبر فى نصوصه عن "التاريخ الحى" (بنج بونج، ١٩٥٤. باولو- باولى، ربيع ٧١. سياسة المخلفات، جاليمار).

آن. كاتزين

ممثلة، ومخرجة، وكاتبة. تتوسع فى استخدام الحوار المقتضب الذى يجرى على لسان الشبان: "عام بدون صيف" ١٩٨٨، أول نصوصها تأثرت فيه بحياة رينار. ماريا ريلكا (أكت سود بابيه).

مسرح الاكواريوم

فرقة مسرحية جامعية كوّنّها جاك نيشيه عام ١٩٦٤، ثم أصبحت محترفة عام ١٩٧٠. اشتهرت فى السبعينيات بعروضها الجماعية حول موضوعات اجتماعية مثل "تجار المدينة" (١٩٧٢)، "لن تسرق شيئاً" (١٩٧٤)، "القمر الفنى" (١٩٧٦).

آرأبال، فيرناندو (من مواليد ١٩٢٢)

مؤلف إسبانى ناطق بالفرنسية. كتب بعض الروايات والأفلام وعددا كبيرا من المسرحيات عرفت باسم مسرح الرعب، أخرجها فى السبعينيات كل من فيكتور

جارسيا وجورج لافيلى. من بين أعماله: "نزهة وأكلة فى الريف" (١٩٥٩)،
"المعماري وإمبراطور آشور" (١٩٦٧)، "مقبرة السيارات" (١٧٦٩).

أزاهاميشيل

مؤلف، ومخرج، وممثل، ودراماتورج فى مسرح يورجونى الجديد (ديجون).
كتب "الحروب الصليبية" (١٩٥٨) من منشورات آهون سين، ثم تياترال.

بيكيت، صمويل

كاتب إيرلندى، كتب بالفرنسية منذ عام ١٩٤٥ كثيراً من "النصوص" من
العسير تصنيفها. عدّه النقاد على رأس أحد فروع مسرح العبث باعتبار أنه قلب
رأساً على عقب قواعد الكتابة الدرامية. قدمت أعماله فى كل مكان وبجميع
اللغات بعد أن أثارت مسرحيته "فى انتظار جودو" (١٩٤٩) موجات من النقد
العنيف. كتب بعد ذلك للمسرح "نهاية اللعبة" (١٩٥٦)، "يا لها من أيام سعيدة"
(١٩٦١)، من منشورات مينوي.

بينيدتو، أندريه (من مواليد ١٩٣٤)

كاتب، وممثل، ومخرج، مقيم فى آهينيون، عكف على التتديد بالأوضاع
السياسية والاجتماعية من خلال ثلاثين مسرحية تقريباً منها:
"التجار اليمقوبيون" (١٩٧٦)، "عذراء القاذورات" (١٩٧٣)، من منشورات
أوزوالد.

دانييل بينيهارد (من مواليد ١٩٥٤)

كاتب مسرحى وسكرتير عام المركز الدرامى فى أنجير. فى نصوصه الحساسة، يميل أحيانا إلى "طبيعية جديدة". من مسرحياته: "مسافرات" (١٩٨٤) و"الدب الأبيض" (١٩٨٩)، من منشورات تياترال.

بيسينه، جان-مارى

وصفه بيرنارد دور بأنه كاتب مفتون بالمحادثة، و"المحاورة بين السلطة والكلمة". كتب: "الوظيفة" (١٩٨٧)، "حفلة أجنبية" (١٩٩١)، من منشورات أكت سود باييه.

بونال، دينيز

أستاذة فى كونسرفاتوار باريس. مؤلفة لنحو عشرين مسرحية، منها: "خفيفة فى أغسطس" (١٩٧٤)، "عواطف ومراع" (١٩٨٧)، من منشورات تياترال.

بريشنت، بيز تولت (١٨٩٨-١٩٥٦)

كاتب مسرحى، وشاعر، ومنظر للفن، ومخرج، المانى الجنسية، اشتهر بمفهومه عن "المسرح الملحمى" الذى يمثل علامة بارزة فى المسرح المعاصر من خلال وظيفة هذا المسرح الاجتماعية والسياسية. بدأ مسرحه الملحمى بنوع خاص بمسرحية "رجل لرجل" عام ١٩٢٧. يعد ذلك عمق بريشت البعد الديالكتيكي فى مسرحه (الأم (١٩٢٢)، البؤس والفرع فى الرايخ الثالث (١٩٢٨)، ردًا على تصاعد النازية.

شارتزو بيرنار (من مواليد ١٩٤٢)

مؤلف مسرحى ارتبط طويلا بالمعروض الجماعية والعمل المسرحى الجماعى الذى كان يشرف عليه جان بيير فانسون فى مسرح ستراسبور القومى. من مسرحياته "أعمال عنف فى فيشى" (١٩٨٠)، "آخر أخبار الطاعون" (١٩٨٣)، "أوديب والطيور" (١٩٨٩)، من منشورات تياترال.

كورمان، إنسو (من مواليد ١٩٥٤)

مؤلف درامى يمارس الكتابة المعاصرة التى تتابع فيها المونولوجات والحوارات. كما يستعمل أسلوب الصدمة الناتجة من اختلاف الأساليب. من مؤلفاته: "كريدو"، "الجوال" (١٩٨٢)، "خلافات" (١٩٨٤)، "رواية برومثيروس" (١٩٨٦)، "دماء ومياه" (١٩٨٦)، من منشورات تياتر أوهير، وتياترال، وبابيه، ومينوى.

دوتش، ميشيل (من مواليد ١٩٤٨)

أحد مؤسسى "المسرح اليومى" أو مسرح الابتدال الذى انفصل عنه تماما فى أعماله الأخيرة. شارك مع مجموعة الدراماتورجيين فى مسرح ستراسبورج القومى بإشراف جان بيير فانسون. من مؤلفاته: "الأحد"، "خرائب" (١٩٨٤)، "تدريب البطل قبل المسابق" (١٩٧٥)، "القافلة" (١٩٨٠)، من منشورات تياتر أوهير وبورجوا.

دوتز يلىتى، لوييز (من مواليد ١٩٤٨)

عرفت كممثلة باسم مستعار هو كلودين هيبييه. استقرت مع فرقة هيبييه فى ليموج بعد أن قدمت كثيرًا من الأدوار فى مسرحيات منها: "تدمير الصورة" (١٩٨١)، "مسرحيات قصيرة داخلية" (١٩٨٦)، من منشورات تياتر أوثير، وتياترال، وبابيه.

دورا، مارجرىيت (من مواليد ١٩١٤)

روائية وكاتبة سيناريو، ومؤلفة مسرحية اشتهرت بخاصية وضع الخطاب "فى بعد الذاكرة التى تخلصت من كل ذكرى". قامت مادلين رينو بأداء أدوار كثيرة فى مسرحياتها، كما أخرج لها كلود ريجى. من أعمالها: "الميدان" (١٩٥٦)، "أيام كاملة فى الأشجار" (١٩٧١)، "سينما عدن"، "إنديا سونج"، من منشورات جاليمار ومينوى.

دوريف، أوجين

صحفى، ودراماتورج من منطقة ليون. من أعماله: "تونكين- الجزائر"، "شجرة يونس"، من منشورات كامب أكت.

فاسبندر، رينار شيرنير

دراماتورج وكاتب سيناريو ألمانى تقدم أعماله دائما فى باريس بالتعاون مع "أنتيتياتر" فى ميونخ. من أعماله: "الشمس"، "دموع بيترا هون كانت المريرة"، "حرية فى بريم"، ترجمتها إلى الفرنسية ب. إيثير نيل عام ١٩٥٢، من منشورات آرش.

فيشييه رولاند (من مواليد ١٩٥٠)

كاتب ومخرج. مؤسس مسرح فول بانسيه في سان بريوك. من مؤلفاته: "بلاج الحرية" (١٩٥٨)، "سقوط الملك المتمرّد" (١٩٩٠)، من منشورات تياترال.

فو، داريو (من مواليد ١٩٢٦)

ممثل، ومؤلف، وسينوغرافي إيطالي الجنسية ذو سمعة عالمية منذ مسرحيته الأولى Mistero ١٩٦٩. أنشأ مع زوجته فرانكا رامى فرقة مسرحية قدم من خلالها بعض مسرحيات "الفارص" القديمة، كما كتب بعض الكوميديات دافع فيها عن بعض القضايا الاجتماعية والسياسية. جدد هذا النوع من المسرحيات عن طريق الثرثرة المباشرة مع الجمهور، وترك مجال للارتجال. من منشورات آرش.

جاتي، ألمان (من مواليد ١٩٢٤)

كاتب صحفى ودرامى، وكاتب سيناريو اشتهر بأسلوبه الجديد فى الكتابة للمسرح السياسى والطريقة التى يعمل بها مع مجموعات من شتى الأجناس فى ورش للإبداع الشعبى. نشرت مسرحياته فى تسعة مجلدات عن دار النشر "سوى"، من أهمها: "تاريخ كوكب مؤقت"، "نشيد أمام كرسيين كهربائيين" (١٩٦٦)، "الحياة الخيالية لجامع القمامة"، "أغسطس ج".

جينيه، جان (١٩١٠-١٩٨٦)

كاتب مسرحي، أثار مسرحياته ضجة مرات عدة. من مسرحياته: "الخدمتان" (١٩٤٧)، "الاستار" (١٩٦٦). يعتمد مسرحه على المسرحانية، وتأكيد الإيهام بكل صوره، ورفض العالم الواقعي، وخلق عالم تسوده الطقسية والموت. من منشورات جاليمار.

جرومبيرج، جان كلود (من مواليد ١٩٣٩)

كاتب، وممثل، ومخرج مسرحي ذائع الصيت منذ مسرحيته "دريفوس" (١٩٧٤)، و"في طريق العودة من المعرض" (١٩٧٥)، وبالذات مسرحية "الورشة" (١٩٧٩) التي حققت نجاحا جماهيريا كبيرا. يُصور جرومبيرج حياة الطبقات الفقيرة بمزيج من الشفقة والفكاهة، من منشورات ستوك، وأكت سود بابيه.

يونسكو، أوجين (١٩١٢)

من أشهر كتاب مسرح العبث. أذهلت مسرحيته "المغنية الصلحاء" الجماهير والنقاد عام ١٩٥٠. انتشرت عروضه في كل مكان، وهي تحمل على اللغة وممارسة السلطة. يعد مسرحه قبل كل شيء "محاولة لتوظيف آلية المسرح في فراغ". ذو نزعة إنسانية، ثم حمل على أنصار المسرح السياسي. ففي مسرحيته "خرائمت" (١٩٥٨) يندد بالأيديولوجيات الشمولية، كما عالج الحكايات الخرافية الأخلاقية في عدد من أعماله، مثل: "الملك يموت" (١٩٦٢) و"العطش والجوع" (١٩٦٤).

كالسكى، رينيه (١٩٣٦-١٩٨١)

كاتب مسرحى بلجيكى ناطق باللغة الفرنسية، تمزج أعماله المسرحية بين الأزمان، والفضاءات. يخلط صور الشخصيات عن طريق تعديدها، وخلق سلسلة من وجهات النظر. من مسرحياته: "آكلة ونزهة كلاريتا" (١٩٧٣)، "الآلام تبعاً لبيير باولو بازوليني" (١٩٧٨)، من منشورات جاليمار وستوك.

كولتيس، بيرنار- ماري (١٩٤٨-١٩٨٩)

من أشهر أعماله التى كتبها "معركة الزوج والكلاب" (١٩٨٣)، " فى عزلة حقول القطن"، و"العودة إلى الصحراء" التى حققت له الشهرة بعد أن قام بإخراجها باتريس شيرو. ترجع شهرة النصوص التى كتبها كولتيس إلى الأسلوب المبتكر الذى يمزج بين الشاعرية والاعتيادية فى عالم خاص به يدعو فيه إلى تبادل الحوار بين الناس ويحوم عليه الموت. من أشهر مسرحياته "روبيرتو زوكو" التى أخرجها بيتر ستين فى ألمانيا. من منشورات مينوى.

كروتس، فرانز إجازيه (من مواليد ١٩٤٦)

ممثل وكاتب مسرحى ألمانى امتد تأثيره إلى فرنسا فى السبعينيات فى إطار المسرح اليومى. يهتم -بنوع خاص- بحياة البسطاء الذين يصورهم فى مأساة. من أشهر أعماله: "العمل المنزلى" (١٩٦٩)، "كونشيترو حسب الطلب"، "النمسا العليا"، من منشورات آرش.

لايك. مدلين

أوقفت حياتها على الكتابة منذ ١٩٧٦. وفي عام ١٩٨٠ أسست "التيلفريك" وهي فرقة من عشر نساء تشرف على ورشة كتابة مسرحية للشباب. من أعمالها: "قيادة مزدوجة"، "المسافرون"، من منشورات تياتر أوفير، وتياترال.

لوما هيو. دانييل (من مواليد ١٩٤٦)

كاتب ومخرج مسرحي يكتب أشكالاً مختلفة، حيث يعرض من خلال الحوار المتفجر واللفة خرافات غامضة. من أعماله: "بين الكلب والنائب" (١٩٨٢)، "أوزيناج" (١٩٨٤)، "ميزان الذهب" (١٩٨٨)، من منشورات تياتر أوفير، وتياترال.

ليفينج تياتر (مسرح الحياة)

فرقة مسرحية أمريكية كونها في مطلع الخمسينيات جوليان بيك وجوديت مالىنا، كانت نموذجا طول السبعينيات للعمل المسرحي القائم على الخبرة الجماعية والأداء الجسدى للممثل الذي يلون تعبيراته الجسدية.

مانيان، جان (١٩٢٩-١٩٨٢)

ممثل، ثم دراماتورج بمسرح دى لا روبريز (ليون). من أعماله: "التهديدات" (١٩٨١)، "الجزائر ٥٤-٦٢" (١٩٨٦)، من منشورات لاتيس، ثم تياترال.

ميشيل، جورج (من مواليد ١٩٢٦)

نشر في أواخر الستينيات سلسلة من المسرحيات القصيرة تدور حول العلاقات الصراعية بين الفرد والمجتمع. من أعماله: "الهجوم" (١٩٦٧)، و "نزمة الأحد"، قدمتا على المسرح القومي الشعبي. من منشورات جاليمار وبابيه.

مينيانا، فيليب (من مواليد ١٩٤٦)

ممثل ومؤلف تعرض أعماله بانتظام منذ عام ١٩٨٠. يستعمل في كتابته التقاء المونولوجات الطويلة مع الحوارات. من مسرحياته: "أعمال الجرد" (١٩٨٧)، "الفرف والمحاريون" (١٩٩٠)، من منشورات تياتر أوثير، وتياترال، وأهاون سين.

مولر، هينز (من مواليد ١٩٢٩)

شاعر وكاتب مسرحي ألماني تعرض أعماله كثيرا في فرنسا. يستخدم مادة التاريخ. جدد في الكتابة المسرحية من خلال نصوص غريبة تمزج مثلا بين صورة هاملت ومأساة الشيوعية في القرن العشرين في مسرحية "آلة هاملت" (١٩٧٧)، من منشورات تياترال ومينوى.

نوهارينا، فالير (من مواليد ١٩٤٢)

باستثناء مسرحية "الورشة الطائرة" (١٩٧١)، تعد مسرحيات نوهارينا على حدود الكتابة الدرامية، مسرح اللفة الكبير، حيث جسد اللفة الأم، يتبعثر لمصلحة نشوة لفظية. "مخاطبة الحيوانات" (١٩٨٧)، من منشورات P.O.L.

بنتز. هارولد (من مواليد ١٩٣٠)

كاتب مسرحى، وممثل، ومخرج إنجليزى مشهور فى بريطانيا كأحد أقطاب مسرح العبث. يقوم كلود ريجى بإخراج مسرحياته فى فرنسا فى أغلب الأحيان. من أعماله: "عهد الميلاد" (١٩٥٨)، "العودة" (١٩٦٥)، "أرض غير مأهولة" (نو مانز لاند، ١٩٧٥)، من منشورات جاليمار، وترجمة إيريك كاهان.

رينود، نويل (من مواليد ١٩٤٩)

تكتب للمسرح منذ ١٩٨٠ كوميديات تهكمية. من أعمالها: "تسالى سياحية" (١٩٨٩)، "تعلب الشمال" (١٩٩١)، من منشورات تياترال.

ساروت، ناتالى (من مواليد ١٩٠٢)

روائية من رواد "الرواية الجديدة". ومؤلفة مسرحية تعتمد أسلوبا فى الكتابة يقوم على رصد حركات الإنسان الغربية فى أعماقنا وضمائرنا، وتصدر عنها أفعالنا وأقوالنا وعواطفنا التى نعتقد أننا نشعر بها ومن المستحيل تحديدها أو تعريفها. من أعمالها: "هذا جميل"، "هى موجودة" (١٩٨٥)، "من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا" (١٩٨٢)، من منشورات جاليمار.

سارازك، جان بيبير (من مواليد ١٩٤٦)

أستاذ جامعى وكاتب مسرحى. منذ أواخر السبعينيات يكتب مسرحا خاصا يعتمد على الذاكرة. من أعماله: "الأم البستانية"، "العلاقات الوثيقة" (١٩٨٩). من منشورات تياترال.

الشمس، مسرح

فرقة مسرحية أنشأتها أريان منوشكين عام ١٩٦٤ كانت منارة الإبداع الجماعى. قدمت عدة أعمال، منها "العصر الذهبي" (١٩٧٥) بأسلوب الارتجال المعتمد على سيناريو جماعى.

تارديو، جان (من مواليد ١٩٠٢)

شاعر وكاتب مسرحى أدخل عنصر الغرابة والمفاجأة فى اليومى أو الشائع من خلال الهجوم على اللغة. من أعمدة مسرح العبث، ومع ذلك فله مكانة خاصة من خلال دأبه المتصل على تفجير المواقف المعتمدة على الألعاب اللفوية. كتب سبع عشرة مسرحية لمسرح الفرقة. من منشورات جاليمار .

تيسللى، فرانسوا لويس (من مواليد ١٩٤٦)

بدأ ممثلاً فى السبعينيات، ثم مؤلفاً وكاتب سيناريو. من أعماله: "لحوم طرية" (١٩٨٠)، و"سباچيتى بولونيز". من منشورات آفون سين.

فالىتى، سيرج

ممثل ومؤلف مسرحى قام بتمثيل الأدوار الفردية التى كتبها بنفسه، وذلك قبل أن ينتقل إلى الحوار. كتب كوميديات غريبة تعتمد اللغة فيها على الحديث الشفهى. من أعماله "النهار يشرق"، "لهو بولد" (١٩٨٨)، "القديس الخيس" (١٩٩٠). من منشورات بوجوا .

فوتيهه، جان (من مواليد ١٩١٠)

مؤلف مسرحى من جيل كتاب المسرح الشعراء في الخمسينيات، أمثال أوديبيرتى وسيزير. اشتهر بنوع خاص بقوة إبداعه الشفهى. من أعماله: "الكابتن بادا" (١٩٥٢)، "الشخصية المحاربة" (١٩٥٦)، "المعجزات" (١٩٧١). من منشورات جاليمار.

فيناشيه، ميشيل (من مواليد ١٩٢٧)

كاتب مسرحى وروائى. خرافاته الهشة تتطور إلى حوارات تصادمية شظيية ينشأ عنها نسيج درامى من نوع خاص يتولد من الكلمة العادية. من أعماله: "الكوريون" (١٩٥٦)، "بالمقلوب" (١٩٨٠). من منشورات آرش.

وينزليل، جان بول (من مواليد ١٩٤٧)

ممثل، وكاتب مسرحى، ومخرج أسهم فى إنشاء المسرح اليومى، وحقق شهرة عالمية كبيرة عام ١٩٧٥ بمسرحيته "أسد هاجوندانج". كتب أيضاً: "أشياء مشكوك فيها" (١٩٧٨)، "جزار الليل" (١٩٨٥). من منشورات تياتر أوفير.

التاريخ	الإحداثيات الجغرافية	المساحة المتخاضية	التوزيع/أصنافهم	التصور/التطبيقات
١٩٦٥	إعادة انتخاب دوجول			موريل، المذكرات الداخلية الجديدة.
١٩٦٦				هوكي، الكلمات والأشياء
١٩٦٧	ديجول في منتريالين: عاشت كندا حرة ^١	معارضة مهرجان أفينيون وجاهيلار بيرناردون، المسرح الشعبي	جان جينيه، (الأستار) على مسرح الأوديون، أوجين يونسكو، (الجرع والمطش) على مسرح الكوميدي فرانسيز. جاني، (التشيد الشعبي أمام كرسيتين كورباتين) آرايال، (مقبورة السيارات). إيه سيوزن، (فصل في الكونجو) من إخراج سيره	مارلو، المذكرات الضمد
١٩٦٨	انتفاضة الطلبة في فرنسا، وتشمل جميع قطرات السلام، وتنتشر في الولايات المتحدة الأمريكية حتى ١٩٧٣	معارضو مهرجان أفينيون وجاهيلار	أرومان جاني، (ف من فيتنام) على المسرح القومي، 'الشمسي'.	بول إيلوران، الأعمال الشعرية
١٩٦٩	استقالة شارل ديغول			
١٩٧٠		يونسكو عضوا في الجمع الفرنسي	مسرح الشمس يستقر في هانسون.	بارت، إمبراطورية الملامات
١٩٧١		وفاة جان فيلار	هوتيه، (الشخصية المحاربة). ولسون، (نظرة الأمام) في باريس. كاتيسكي، (جيم التهور).	سارتز، عبيط العيلة.
١٩٧٢		مولد مهرجان الحريف ج لانج مديرا لمسرح شايو	فيتاقيه، (فوق السطح). إخراج بلانشون.	بارت، متعة النص
١٩٧٣				
١٩٧٤	سقوط الدكتاتوريات في البرتغال وإسبانيا	بروك يستقر في بوف الشمالية		ليني ستراس، علم الإنسان البناني
١٩٧٥		هانشون على المسرح القومي في سترسبورج		

التاريخ	الأحداث الرئيسية	الصياغة المتأخرة	المؤلفون/مساهم	التموس/التطوير
١٩٧٦	إعادة انتخاب دوجول	المسرح المنبجج (بناجر أوفير) يصبح دائما ومتفلا افتتاح مركز بوروج آن أورهستيلد، قراءة المسرح	كوتس، (العمل التوليقي)، من إخراج لاسال فينزل، (بيدا عن ماجينداج)، إخراج بلالاشون هينر مولر، (آلة هاملت)، من منشورات مينوي، جيوفا، (مقبرة الخمسةمئة ألف جندى)، إخراج هيتيه. دورا، (سافانا باي) كلينس، (حرب الأرنجج والكلاب)، إخراج شجرو	تودوروف، نظريات الرموز بورديو، التعمير ليوتان، وضع ما بعد الحداثة أومبرتو إكو، اسم الوردة فيليب سوليرز، نساء.
١٩٧٧	إجراء الاستفتاء العالي للبرلمان الأوروبي في ستراسبورج	هيتيه في شايو لانج، ولترا للثقافة شجرو في مسرح أمانييه بناتير هاتسون في الكوميدي فرانسينز	إنشاء مهرجان الترانكوفون في ليموج جان لو بولان في الكوميدي فرانسينز	المطون، أبطال ضلّاف (مجملة أرتورمو) ميشيل هينافيه، تقرر أهيتيون
١٩٧٩	إجراء الاستفتاء العالي للبرلمان الأوروبي في ستراسبورج	هيتيه في شايو لانج، ولترا للثقافة شجرو في مسرح أمانييه بناتير هاتسون في الكوميدي فرانسينز	إنشاء مهرجان الترانكوفون في ليموج جان لو بولان في الكوميدي فرانسينز	المطون، أبطال ضلّاف (مجملة أرتورمو) ميشيل هينافيه، تقرر أهيتيون
١٩٨١	ميتران رئيسا للجمهورية	هيتيه في شايو لانج، ولترا للثقافة شجرو في مسرح أمانييه بناتير هاتسون في الكوميدي فرانسينز	إنشاء مهرجان الترانكوفون في ليموج جان لو بولان في الكوميدي فرانسينز	المطون، أبطال ضلّاف (مجملة أرتورمو) ميشيل هينافيه، تقرر أهيتيون
١٩٨٢	حرب فوكار	هيتيه في شايو لانج، ولترا للثقافة شجرو في مسرح أمانييه بناتير هاتسون في الكوميدي فرانسينز	إنشاء مهرجان الترانكوفون في ليموج جان لو بولان في الكوميدي فرانسينز	المطون، أبطال ضلّاف (مجملة أرتورمو) ميشيل هينافيه، تقرر أهيتيون
١٩٨٣	انتخابات في المغرب وتونس للمطالبة بالطعام	هيتيه في شايو لانج، ولترا للثقافة شجرو في مسرح أمانييه بناتير هاتسون في الكوميدي فرانسينز	إنشاء مهرجان الترانكوفون في ليموج جان لو بولان في الكوميدي فرانسينز	المطون، أبطال ضلّاف (مجملة أرتورمو) ميشيل هينافيه، تقرر أهيتيون
١٩٨٤	انتخابات في المغرب وتونس للمطالبة بالطعام	هيتيه في شايو لانج، ولترا للثقافة شجرو في مسرح أمانييه بناتير هاتسون في الكوميدي فرانسينز	إنشاء مهرجان الترانكوفون في ليموج جان لو بولان في الكوميدي فرانسينز	المطون، أبطال ضلّاف (مجملة أرتورمو) ميشيل هينافيه، تقرر أهيتيون
١٩٨٥	إعادة انتخاب ميتران	هيتيه في الكوميدي فرانسينز ج سافاري في مسرح شايو القومسي بيرناردور، المسرح المنجج	إنشاء مهرجان الترانكوفون في ليموج جان لو بولان في الكوميدي فرانسينز	المطون، أبطال ضلّاف (مجملة أرتورمو) ميشيل هينافيه، تقرر أهيتيون
١٩٨٧	إعادة انتخاب ميتران	هيتيه في الكوميدي فرانسينز ج سافاري في مسرح شايو القومسي بيرناردور، المسرح المنجج	إنشاء مهرجان الترانكوفون في ليموج جان لو بولان في الكوميدي فرانسينز	المطون، أبطال ضلّاف (مجملة أرتورمو) ميشيل هينافيه، تقرر أهيتيون
١٩٨٨	إعادة انتخاب ميتران	هيتيه في الكوميدي فرانسينز ج سافاري في مسرح شايو القومسي بيرناردور، المسرح المنجج	إنشاء مهرجان الترانكوفون في ليموج جان لو بولان في الكوميدي فرانسينز	المطون، أبطال ضلّاف (مجملة أرتورمو) ميشيل هينافيه، تقرر أهيتيون

Bibliographie

Cette bibliographie rassemble surtout des ouvrages généraux concernant L'histoire et L'analyse des textes de théâtre, La dramaturgie moderne et contemporaine. Nous avons renoncé à y faire figurer des monographies. Quand Le titre n'est pas assez explicite, une information sur L'ouvrage est donnée entre parenthèses.

ABIRACHED Robert

La Crise du Personnage dans le théâtre moderne, Paris, Grasset, 1978 (Sur L'évolution historique de la notion de personnage de théâtre.).

Le théâtre le prince 1981-1991

Paris, Plon, 1992 (Les rapports du théâtre et de L'État vus par un ancies directeur du théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture).

BADIOU Alain

Phapsodie Pour Le Théâtre, Paris, Le Spectateur Français, IMPRIMERIE NATIONALE, 1990 (L'évolution Du théâtre vue par un philosophe).

BANU Georges

LE Théâtre, sorties de secours, Paris, Aubier, 1984 (La crise du théâtre et ses issues).

Barthes Roland

Essais critiques, Paris, Seuil, 1984 (notamment le chapitre sur "Le bruissement de la Langue").

BRECHT Bertolt

Écrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1972, 2 vol. (Les textes fondateurs du théâtre, L'Arche, 1972, 2 vol. (les textes fondateurs du théâtre épique).

Corvin Michel

Le Théâtre Nouveau en France, Paris, P.U.F., éd. de 1987, "Que sais-je?" n°1072.

Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, Paris, Bordas, 1991 (notamment pour les notices sur les auteurs et les courants esthétiques).

COUTY Daniel et Rey Alain

Le Théâtre, Paris, Bordas, 1980, rééd. 1989 (ouvrage général sur le théâtre).

DEUTSCH Michel

Inventaire après liquidation, L'Arche 1990 (les rages d'un auteur à Propos du théâtre quand il se confond avec le spectacle).

DORT Bernard

Théâtre public, Paris, Seuil, 1967.

Théâtre réel, Paris, Seuil, 1971.

Théâtre en Jeu, Paris, Seuil, 1979.

La Représentation émancipée, Actes-Sud, 1988 (les "Essais de critique", Saison par saison, d'un grand analyste de la vie théâtrale).

Ducrot Oswald.

Dire et ne pas dire, Hermann, 1972 (autour de la parole, par un linguiste).

ECO Umberto

Lector in fabula (Le rôle du lecteur), Grasset, Livre de poche, trad. fr. de 1985 (à propos de la réception du texte littéraire).

ESSLIN Martin

Théâtre de L'absurde, Paris, Buchet Chastel, 1963.

Goffmann Erving

Les Rites d'Interaction, Paris, Minuit, 1984

Façons de parler

Paris, Minuit, 1987 (un socio-linguiste étudie les comportements et les rituels quotidiens et il en vient à parler du Théâtre).

IONESCO Eugéne

Journal en miettes, Mercure de France, 1967, Idées/Gallimard, 1981.

JOMARON Jacqueline (sous la direction de).

Le Théâtre en France, Paris, Armand Colin, 1989 (2 vol.) (une des plus récentes histoires du Théâtre français).

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine

“Le dialogue théâtral”. Mélanges offerts à p. Larthomas, Paris, 1985.

“Pour une approche Pragmatique du dialogue Théâtre”. *Pratiques*, n°41, 1984 (une linguiste s’intéresse à la conversation et au théâtre).

Kokkos Yannis

Le Scénographe et le héron, Actes-Sud, 1989 (réflexions d’un scénographe sur la scène contemporaine).

LYOTARD Jean-François

La condition postmoderne, Minuit, 1979 (où réside la légitimité, après les récits?).

Le Postmoderne expliqué aux enfants

Paris, Galilée, 1988.

MONOD Richard

Les Textes de théâtre, Paris, Cedic, 1977.

PAVIS Patrice

Dictionnaire du Théâtre, Paris, Dunod, 1996 (3^e éd.).

PRIGENT Christian

Ceux qui merdrent, Paris, P.O.L., 1991 (quel sens Peut avoir aujourd' hui le fait d'écrire?).

ROUBINE Jean-jacques

Introduction aux grandes Théories du Théâtre, Paris, Bordas, 1990.

RYNGAERT Jean-Pierre

Introduction à L'analyse du théâtre, Paris, Bordas, 1991.

SARRAZAC Jean-Pierre

L'Avenir du drame, Lausanne, Éditions de l'aire, 1981 (une réflexion sur les écritures dramatiques contemporaines).

Théâtre intimes

Actes-Sud, Arles, 1989 (la dramaturgie de la subjectivité).

SEARLE John

Sens et Expression, Paris, Minuit, 1982.

SERREAU Geneviève

Histoire du "nouveau" Théâtre, Paris, Gallimard, Idées.

ÜBERSFELD Anne

Lire dl théâtre, Paris, Éditions Sociales , 1977 (1^{re} éd.) (L'ouvrage de base sur la lecture du texte de théâtre).

VINAVER Michel

Le compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre L'édition théâtrale et les trente-sept remèdes pour L'en soulager, Arles, Actes-Sud, 1987.

Écrits sur le théâtre

Lausanne, L'Aire théâtrale, 1982, nouv. éd., Actes-Sud, 1990.

المحتويات

٣	- تصدير
٦	أولاً : الإضاءات المظلمة والأنوار المبهمة
١٠	ثانياً : خلافات بين الكاتب والقارئ
١٢	ثالثاً : خمس بدايات
٢٣	رابعاً : مشكلات القراءة
٣٩	تاريخ ونظرية
٣٩	أولاً : المسرح، المجتمع، السياسة
٦٠	ثانياً : تطور المرض
٦٩	ثالثاً : النص والكاتب والمؤسسات
٧٧	الموضوعات والكتابة
٧٩	أولاً : تقلبات السرد
٧٩	١- فقدان السرد الكبير الموحد
٨١	٢- الكتابة المسرحية المتقطعة وحدود الميل إلى الجزئية
٨٥	٣- طفرة المونولوجات والمسرح كسرد
٩٠	٤- تنويعات حول الحوار: تشابك وتتابع
٩٥	٥- تتابع المونولوجات والحوارات

١٠١

ثانياً: الفضاء والزمن

١٠٣

١- اختلال الزمن

١٠٦

٢- هنا والآن

١٠٩

٣- تناقضات الحاضر

١١١

٤- معالجات التاريخ

١١٦

٥- حينما يزور الماضي الحاضر

١٣٣

ثالثاً: على حدود الحوار

١٣٥

١- مسرح المحادثة

١٤٤

٢- تضيفرات الحوار وتشابكاته

١٥٢

٣- مسرح الكلمة

١٥٥

رابعاً: المسرح كما تتكلمة

١٥٨

١- الإنسان متجرّداً من لفته

١٦٢

٢- كلام الناس و"صعوبة الكلام"

١٧٣

٣- الكتابة وغوايات اللغة الشفهية

١٧٨

٤- اللغة المسجلة في الجسد

١٨١

مختارات من النصوص

١٨١

أولاً: سياقات

١٨٨

ثانياً: هنا والآن

١٩٦

ثالثاً: الواقع والمسرح

٢٠٣

رابعاً: الصمت، الألفاظ، الكلام

٢٠٧

خامساً: المؤلف، النص والمنصة

٢١٣

- ملاحق

٢٤١

- المراجع

٢٤٥

- المحتويات

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

رقم الإيداع ١٥٢٠٨ / ٢٠٠٤

I.S.B.N.

977-305-770-4

مطابع المجلس الأعلى للآثار